

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Katedra divadelní vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Pavlína Kverková

**DRAMA KARLA KRAUSE *POSLEDNÍ DNY LIDSTVA*
A JEHO INSCENACE**

**‘KARL KRAUS’ *THE LAST DAYS OF MANKIND*
AND ITS STAGINGS**

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji paní PhDr. Zuzaně Augustové, Ph.D. za odborné vedení této práce a Deutsches Theatermuseum München za poskytnuté archivní materiály.

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 26. 6. 2011

Pavčina Kverková

ANOTACE

Tato bakalářská práce se věnuje analýze nejvýznamnějšího dramatu rakouského spisovatele, publicisty a kritika Karla Krause (1874-1936) *Poslední dny lidstva*. Zabývá se jeho formální i obsahovou stránkou a snaží se zdůraznit aktuálnost témat, především tématu mediální manipulace. Bakalářská práce se rovněž snaží nastínit kulturní a společenský kontext vzniku díla. V druhé části práce pojednává na základě dostupných pramenů o způsobu, jakým se pokoušeli toto rozsáhlé dílo převést na jeviště inscenátoři v Německu a Rakousku. Poměrně velký prostor věnuje dosud jediné české inscenaci, jejíž premiéra proběhla v dubnu roku 2011 v Divadle Komedie.

SYNOPSIS

This bachelor's thesis is devoted to analysis of the most important work of an austrian writer, publicist and critic Karl Kraus (1874-1936), *The Last Day of Mankind*. The work not only deals with formal features of the text as well as with the content but it also intends to emphasize the timelessness of the central themes such as media manipulation. It focuses also on cultural and social context of the work. Using information based on available resources, the second part of the work is mainly concerned with the method by which the stage managers were attempting to stage this large piece of work in Germany and Austria. Rather large space is devoted to the only Czech production, whose premiere took place in April 2011 in Prague in Divadlo Komedie.

KLÍČOVÁ SLOVA

Karl Kraus, *Poslední dny lidstva*, drama, divadlo, satira, inscenace, Rakousko-Uhersko, první světová válka.

KEYWORDS

Karl Kraus, *The Last days of mankind*, drama, divadlo, satire, staging, Austro-Hungarian, First World War.

OBSAH

1. Úvod.....	7
2. Kontext vzniku díla	
2. 1 Karl Kraus a Jung-Wien.....	9
2. 2 Karl Kraus a slovo	12
2. 3 Karl Kraus a autoři, kteří jej inspirovali.....	12
2. 4 Reflexe osobnosti Karla Krause v dílech mladších autorů.....	14
2. 5 Dramatická tvorba Karla Krause.....	15
3. Analýza dramatu <i>Poslední dny lidstva</i>	
3. 1 Formální stránka dramatu	
3. 1. 1 Struktura.....	17
3. 1. 2 Žánr.....	17
3. 1. 3 Topografie dramatu.....	19
3. 1. 4 Čas dramatu.....	20
3. 1. 5 Dvě roviny.....	21
3. 1. 6 Technika montáže.....	22
3. 1. 7 Předehra.....	23
3. 1. 8 Epilog.....	23
3. 1. 9 „Loutkovitost“ <i>Posledních dnů lidstva</i>	25
3. 2 Téma.....	26
3. 2. 1 Téma viny.....	26
3. 2. 2 Kritika tisku.....	27
3. 2. 3 Téma smrti.....	29
3. 2. 4 Postavy.....	30
3. 2. 5 Jazyk.....	33
4. Inscenační možnosti dramatu <i>Poslední dny lidstva</i>	
4. 1 Inscenace v Rakousku a Německu	
4. 1. 1 Inscenace Epilogu – <i>Die letzte Nacht (Poslední noc)</i>	36
4. 1. 2 Snahy o uvedení celého díla.....	36
4. 1. 3 Lindtbergova inscenace ve Vídni.....	37
4. 1. 4 Fleckensteinova inscenace v Hannoveru.....	38
4. 1. 5 Hollmannova inscenace ve Vídni.....	40
4. 1. 6 Eschenbergova inscenace v Bonnu.....	41
4. 1. 7 Seiltgenova inscenace v Ingolstadtu.....	42

4. 1. 8 Kresnikova inscenace v bývalém nacistickém bunkru u Brém	43
4. 1. 9 Autorská čtení	44
4. 2 Inscenace v České republice	45
4. 2. 1 Inscenace v pražském Divadle Komedie	46
4. 2. 1. 1 Schmittové první část	47
4. 2. 1. 2 Zielinského druhá část	48
4. 2. 1. 3 Riemenschneiderova třetí část	49
4. 2. 1. 4 Shrnutí	50
5. Závěr	51
6. Prameny	53
7. Literatura	53
8. Prameny k jednotlivým inscenacím	55

1. Úvod

Drama *Poslední dny lidstva* rakouského autora Karla Krause patří mezi nejrozsáhlejší díla světové dramatiky. Pro jeho neobvyklou délku, jejíž nezkrácené divadelní zpracování by zabralo kolem deseti večerů, jej sám autor považoval za neinscenovatelné a také proto jej označoval jako „drama pro divadlo na Marsu“. Inscenování rovněž zabraňuje vyznění dramatu – jeho apokalyptická rovina, v níž je obsažena předzvěst zániku světa. Vylučuje tedy existenci budoucích diváků na Zemi. Toto rozsáhlé dílo, jímž autor reaguje na první světovou válku a tisk sloužící válce, začal Karl Kraus psát v roce 1915. Během války vznikla většina scén, přehra i epilog. V roce 1919 začaly *Poslední dny lidstva* vycházet po dějstvích v Krausově časopise *Die Fackel (Pochodeň)*, kompletní dílo vyšlo tiskem v roce 1920, kdy do něj Kraus ještě zasáhl.

V první části své bakalářské práce se věnuji uměleckému kontextu vzniku díla ve Vídni počátku 20. století a analýze *Posledních dnů lidstva* jakožto „knižního“ dramatu. Snažím se zde rozebrat formální i obsahovou stránku tohoto olbřímího díla. Vycházím jak z vlastní analýzy Krausova díla, tak z teatrologických studií, zabírajících se tímto tématem i Krausovou osobností obecně. V případě citací z německých pramenů nebo sekundární literatury se jedná o autorský pracovní překlad.

Ve druhé části se pak zabývám problémem inscenování *Posledních dnů lidstva*. Pokusím se jej ukázat na příkladech konkrétních inscenací z Německa, Rakouska a České republiky, kterých oproti autorovu očekávání od dvacátých let minulého století až do současnosti několik vzniklo. Vycházím z deníkových recenzí a zpráv dobového tisku, u novějších inscenací také z materiálů dostupných na internetu, vztahujících se ke konkrétním inscenacím a v případě jediné české inscenace z textové úpravy Krausova dramatu a programu Divadla Komedie.

Originální název Krausova díla v němčině zní *Die letzten Tage der Menschheit*. Překladatel Jan Münzer pro první české vydání z roku 1933 zvolil titul *Poslední dny lidstva*, který může dnešnímu čtenáři znít poněkud

archaicky. Hanuš Karlach ve svém o více než sedmdesát let mladším překladu velmi volně používá název *Poslední chvíle lidstva*. Ve své bakalářské práci pracuji s názvem *Poslední dny lidstva*, jenž je doslovným překladem německého titulu. Pro citace dramatu používám Karlachův překlad, stejně tak jeho překlad jmen vystupujících postav. Odkloním se od něho pouze v několika případech, což vždy vysvětlím.

2. Kontext vzniku díla

2. 1 Karl Kraus a Jung-Wien

Počátky literární činnosti Karla Krause spadají do Vídně konce 90. let 19. století, tedy do období, které bývá označováno jako Vídeňská moderna (přibližně 1890-1910). Vídeňští umělci, kteří v tomto období působili, vytvářeli svá díla v protikladu k uměleckému směru naturalismu, který se snaží o věrné zachycení přírody, života a o co největší realističnost. Považovali umění za cosi svěbytného, co pramení z autorovy individuality a jeho subjektivního nahlížení na svět. Jejich snaha o autorskou jedinečnost se často projevovala i v osobních životech. Umělec se sám měl stát uměleckým dílem. Z této snahy vychází fenomén dandyho – typ člověka, pro něhož je nejdůležitější hodnotou estetická vlastní osobnosti a který svůj vlastní život prožívá jako citát uměleckého díla. Mezi nejvýznamnější umělce Vídeňské moderny z oblasti literatury lze zařadit Hugo von Hofmannsthal, Arthura Schnitzlera a Petera Altenberga, sdružující se ve spolku Jung-Wien kolem Hermanna Bahra.

Pro život vídeňských umělců byly podstatné kavárny, centra vzájemného setkávání a výměny názorů. Tou nejdůležitější, kterou navštěvoval i Karl Kraus, byla kavárna Griensteidl. Po jejím zbourání napsal v roce 1897 satiru *Die demolierte literatur (Demolovaná literatura)*, v níž se od umělecké činnosti svých literárních kolegů distancuje. K autorům Jung-Wien Kraus zaujímal velmi kritický postoj. O Hofmannsthalovi se například vyjádřil takto: „Skutečnost, že jeden ještě chodil do gymnázia, nadchla objevitele k provolání: ‘Goethe ve školní lavici!’ (...) Jeho pohnutky byly brzy zbožštěny, jeho dopisování se stalo ‘korespondencí’. Šlo o to napsat fragment a jako dluh jeho uvážlivosti připravit rukopisy pro pozůstalost.“¹ Kraus se nemohl ztotožnit především s Hofmannsthalovou ústřední myšlenkou: život jako hra, jako sen. Hofmannsthal chápal smrt jako tvůrce osudu. Tento pohled vychází z Hofmannsthalovy náklonnosti k barokní tradici

¹ KRAUS, K. *Die demolierte Literatur*. Přel. A. Grusková. In: GRUSKOVÁ, A. *Dramatika viedenskej (vídeňské) moderny*. Bratislava: Divadelný ústav, 1999. s. 15.

a středověkého motivu „Jedermann“ (Kohokoliv) a Velkého divadla světa v Calderonově duchu.² Kraus zastával vůči těmto motivům a tématům protichůdné stanovisko, Hofmannsthalovu barokní podívanou, uvedenou v poválečné době v salcburském kostele, považoval za krutou ironii vůči lidské bídě. Boha nechápal jako režiséra světa, ale jako bezmocného vládce, jemuž se lidské loutky vymkly z rukou.

Také Arthur Schnitzler pro Krause představoval tvůrce toho, čím opovrhoval – autora impresionistické literatury, založené na zachycení přítomného okamžiku, dojmu, momentální nálady. Přítomný okamžik je ovšem v Schnitzlerově pojetí prožíván jako vzpomínka, motiv prchavosti se snoubí s motivy smrti a minulosti, jež byly důležité pro modernu obecně. Dojmovost a pocitovost Schnitzlerovy literatury znamenala pro kritika společenských nešvarů příliš málo, impresionistickému autorovi vyčítal povrchnost a barbarské zacházení s jazykem. Krausovi se neméně protivila témata, kterými se Schnitzler zabýval: prchavost okamžiku, erotika, smrt, zobrazování typických vídeňských postaviček: *„Příliš dobromyslný na to, aby se mohl blíže zaobírat nějakým problémem, vyrobil si navždy malý svět světáků a grizetek, aby se jen občas z těchto nížin pozvedl k falešné tragice. Když potom přihodí něco jako smrt – prosím, nelekejte se, pistole jsou nabity bez temperamentu: Umírání, to nic není, ale žít a nic nevidět!“*³ Ambivalentní vztah měl Karl Kraus i k dalšímu představiteli literárního impresionismu, jímž byl Peter Altenberg. Na jednu stranu pro něj představoval blízkého přítele, jehož dokonce finančně podporoval, na druhou stranu se ani s jeho tvorbou nemohl Kraus ztotožnit. Altenberg se, podobně jako Schnitzler, soustředil na umělecké zachycení neopakovatelného okamžiku, na své subjektivní pocity. Tvořil v kavárnách, v nichž trávil většinu času, a zpracovával nahodilé dojmy ze svého okolí. Výsledný literární tvar lze těžko zařadit, jednalo se spíše o jakési literární skici či poznámky, označované také jako „vteřinové romány“. Kromě literárních skic se představitelé vídeňského

² Podle: VOGELSANG, H. *Österreichische Dramatik des 20. Jahrhunderts*. Wien: Braumüller, 1963. s. 15-27.

³ KRAUS, K. *Die demolierte Literatur*. Ibidem. s. 15.

impresionismu vyjadřovali formou jednoaktovek nebo fejetonu. Fejetonem Kraus opovrhoval jako narcisistním žánrem. Jednoaktovky, oblíbené například Schnitzlerem, také psal. Zrcadlil se v nich totiž dobový pocit, sdílený celou řadou autorů počátku 20. století, mezi něž patří například Maurice Maeterlinck nebo August Strindberg: pocit nehybnosti světa, který není schopen dalšího vývoje. Proto nezbyl prostor pro tradiční drama zaznamenávající určitý vývoj. Jednoaktovka je statická, vyjadřuje stav světa těsně před jeho katastrofou či zánikem. Jednoaktovky, které Kraus napsal, nesou názvy *Traumstück*⁴ (*Hra snů*) a *Traumtheater*⁵ (*Divadlo snů*).

Obě jednoaktovky spojuje, jak už vyplývá z názvu, téma snu a také postava básníka. Básník má ke snu blízko, neboť sen představuje svět fantazie, nevyčerpatelný zdroj, z něhož básník čerpá. Obě hry jsou rovněž psány ve verších, ačkoliv *Divadlo snů* (1924) pouze zčásti. Verše zde vyznačují právě tu část, v níž básník sní. Kraus podobně užívá motivu snu v epilogu *Posledních dnů lidstva*, v němž nereálnost a apokalyptičnost naplno převáží nad dokumentárností. V tomto epilogu se však jedná o děsivou noční můru, zatímco básníkův sen v *Divadle snů* je idylickou vzpomínkou na herečku Annie Kalmarovou, okouzlení její bytostí, úvahou nad podstatou herectví a touhou po jiném divadle. Ve *Hře snů* (1922) představuje sen kromě zdroje imaginace zároveň únik z reálného světa, který se ani v poválečné době nezměnil k lepšímu. Objevují se zde obdobné postavy, jako v *Posledních dnech lidstva*: Vojevůdce, Novinář, Nemocné dítě... Kromě reálných postav se ve *Hře snů* také vyskytují surreálné postavy či takřka dadaistické figury. Surrealističnost celé hry podporují kromě postav i četné odkazy na Freuda, psychoanalýzu a nevědomí. Motiv nevědomí Kraus také ironicky vztahuje k novinářům, kteří ve stavu nevědomí pracují.

⁴ KRAUS, K. *Traumstück*. In: KRAUS, K. *Dramen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

⁵ KRAUS, K. *Traumtheater*. In: Ibidem. Slovenský překlad Eleny Diamantové a Jána Štrassera in: GRUSKOVÁ, A. *Dramatika viedenskej (viedeňské) moderny*. Bratislava: Divadelný ústav, 1999.

2. 2 Karl Kraus a slovo

Karl Kraus byl známý svým specifickým vztahem ke slovu, jazyku a literární tradici. Jeho láska ke slovu měla spíše etickou než estetickou povahu. Nešlo mu o pouhou vnější krásu literárního tvaru, opovrhoval jazykovým ornamentem. Miloval slovo v jeho podstatě a věřil, že pokud je používáno ve své syrové, nepříkrášlené podobě, je pravdivé. Naproti tomu jazyk, používaný těmi, kdo vládnou a těmi, kdo jim slouží, považoval za lživý, neboť obsahuje spoustu falešných frází a žurnalistických klišé. Tyto prostředky zakrývají lež. Kraus se tuto lež snažil demaskovat na stránkách svého časopisu *Pochodeň*, v němž uveřejňoval části novinových článků – velmi často doplněné vlastním komentářem, občas však samotný obsah takového článku postačil k tomu, aby se z nepravdivosti usvědčil sám. Bystří Krausovi čtenáři chápali samotnou citaci v časopise *Pochodeň* jako kritiku citovaného.

2. 3 Karl Kraus a autoři, kteří jej inspirovali

Ze starších autorů si Kraus vážil především Goetha, Shakespeara a Nestroye. Provázeli jej celým životem, v jeho hereckých začátcích, v časopise *Pochodeň*, ale především při jeho předčítáních nazvaných *Theater der Dichtung* (*Divadlo básnictví*). Také anglického klasika Shakespeara vnímal Kraus prostřednictvím svého vztahu k německému jazyku, jeho zkušenost se Shakespearem byla německou zkušeností. Shakespeara zprvu poznával díky Schlegelovým překladům do němčiny, kterých si velice cenil. Později některá Schakespearova díla sám přebásnil (rovněž z němčiny). Jeho dílo pro Krause „*bolo zrkadlom, v ktorom sa zobrazovali brutalita a neschopnosť jednotlivca tak, že mohli ukázať publiku, kam vedie nedostatok hodnôt, nezodpovednosť a ziskuchtivosť.*”⁶

Karl Kraus se zasloužil o znovuoobjevení Johanna Nepomuka Nestroye, rakouského autora 19. století, stěžejního představitele vídeňského lidového divadla a jeho literární podoby. Považoval Nestroye za prvního skutečného

⁶ LUNZER, H. *Divadlo, predčítavanie, Divadlo básnictva*. In: GRUSKOVÁ, A. *Dramatika viedenskej (viďeňské) moderny*. Ibidem. s. 180.

rakouského satirika, pro nějž satira představuje základní způsob vidění a zobrazení světa. V Krausově pohledu Nestroy představoval téměř proroka. Byl to prý právě on, kdo jako první odhalil příznaky budoucího rozkladu vídeňské společnosti, příznačného pro Krausovu dobu. Nestroy zpracovával podobná témata, typická pro *biedermeier*, jako jeho současníci, stavěl se k nim však ironicky a podroboval je ostré kritice. Jeho kritika, podobně jako Krausova, útočí na lidské slabosti, falešné ideály, literaturu a rakouské politické zřízení.⁷ Tvorbu obou autorů dále spojuje použití „řeči ulice“ a různých řečových odstínů. Kraus v *Posledních dnech lidstva* používá snad všechny možné jazykové variace, příznačné pro jednotlivé společenské třídy, dialekty, žargon. Jejich užití podtrhuje charakterizaci (zařazení) postav. U Nestroye má specifický jazyk postav tutéž funkci. Výjimku tvoří postava, která vychází z tradiční lidové postavy Hanswurst a která podle Josefa Balvína tvoří ústředního hybatele děje Nestroyových her. Tato postava se dokáže vyjadřovat ve všech „tóninách“, čímž získává nad ostatními značnou převahu.⁸ Nestroy tak do jisté míry předjímá Krausovu ústřední myšlenku manipulace řečí. U Nestroyových postav se však nejedná o manipulaci se zlým záměrem, cílem takového jednání konkrétní postavy je spíše usnadnit si život, dosáhnout pohodlněji a rychleji svého cíle, osobního prospěchu. Prostředkem manipulace Krausových postav se stává jejich lživý jazyk. Osobní prospěch tvoří samozřejmě také jejich hlavní motivaci, důsledky lži jsou však ničivé pro lidstvo obecně – především kvůli možnostem masového šíření těchto lží, jimiž jsou média.

Nestroy bojoval celý život s cenzurou. Vyjádřil se o ní: „*Cenzura je přiznáním mocných, že dovedou jen šlapat po ohlupených otrocích, ale nedovedou vládnout svobodným národům.*“⁹ Také s tímto výrokem jistě neměl Karl Kraus problém se ztotožnit...

⁷ Podle: BALVÍN, J. *Videňské lidové divadlo od Hanswurst a Stranitzkého k Nestroyovi*. Praha: Odeon, 1990. s. 282-415.

⁸ Ibidem. s. 399.

⁹ Ibidem. s. 415.

2. 4 Reflexe osobnosti Karla Krause v dílech mladších autorů

Karl Kraus byl výraznou osobností vídeňského kulturního života. Díky své nebojácné kritice si vytvořil celou řadu nepřátel, a to nejen mezi vrchností (aristokraty a politiky, které se nezdráhal kritizovat ani po skončení války) a novináři, které pranýřoval nejvíce, ale také mezi kolegy literáty. Přesto (nebo právě proto) významnou měrou ovlivňoval jejich tvorbu. Ke Krausovu podílu na formování vlastní umělecké osobnosti se hlásí o třicet let mladší spisovatel Elias Canetti, který svého intelektuálního guru zachytil v esejích a především ve své autobiografii. Jeho teorie „akustických masek“, kterou zveřejnil v roce 1937 ve vídeňském časopise *Sonntag*, založená na přesvědčení o jedinečnosti projevu každého člověka, je inspirována i Canettiho zážitkem z Krausových předčítání *Divadla básnictví*. Zároveň Canetti „požadavkem po akustické masce a její definici pokládá základy nejen realistickému divadlu, ale také vytváří teoretickou bázi pro kritický realismus Nestroye, Horvátha a Karla Krause, jeho prorockému dílu, ale také způsobu, v němž komponují své figury Elfride Jelinek nebo Werner Schwab, v jistém smyslu Canettiho vnuk.“¹⁰ Pojem „akustická maska“ představuje vedle mateřského jazyka a dialektu další, nejdůležitější aspekt, jímž má být projev jedince znázorněn. Jedná se o osobitý styl řeči každého člověka, daný individuální kombinací používaných slov, výšky hlasu, rytmu a tempa řeči. Akustickou masku mají mít podle Canettiho všechny figury dramatu. Také postavy z *Posledních dnů lidstva* lze v jistém ohledu považovat za akustické masky, neboť je Kraus definuje právě prostřednictvím jejich řeči. Ta však není ani tak jejich osobitým jazykem, jako spíš jazykem novinářské a politické fráze.

Elias Canetti přiznává, že to byl právě Karl Kraus, kdo jej v mládí po příchodu do Vídně nejvýrazněji ovlivnil. Krause tehdy vnímal téměř jako proroka, jako někoho, kdo vidí více než ostatní lidé. Přestože se od něho ve třicátých letech odvrátil (kvůli zklamání ze skutečnosti, že Kraus nereagoval na hrozící nebezpečí nacismu), nezapomněl na Krausův vliv. Popsal jej ve své

¹⁰ HOLMANN, H. Der akustische Maskenbildner. *Wiener Zeitung* [online]. 22.07.2005, [cit. 2011-06-27]. Dostupný z WWW: <http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/?em_cnt=132040>.

autobiografii, jejíž druhý díl se svým názvem *Pochodeň v uchu* ke Krausovi nepopíratelně hlásí. Canettiho autobiografii však nelze považovat za autobiografický dokument v pravém smyslu, jde spíše o jakýsi „Bildungsroman.“¹¹ Krausova osobnost je zde zachycena dokumentárně jen okrajově, převažuje její symbolická funkce. „Karl Kraus dostává v této fiktivní struktuře roli jedné z centrální vzdělávací instance.“¹² Stejně jako ostatní postavy románu (spíše figury než charaktery) je Krausova osobnost předvedena skrz své nejvýraznější rysy, tak, jak je vidí Canetti. Krause tak u Canettiho nejvýrazněji definují jeho myšlenky a touha po pravdě.

Předmětem zobrazení se Kraus stal i v dramatu *Spiegelmensch (Člověk ze zrcadla)* Franze Werfela. Werfel ve své hře s podtitulem *Magická trilogie ve verších* z roku 1920 Krause paroduje, Kraus následně na jeho útok reagoval satirickým dramatem *Literatur oder man wird doch da sehn (Literatura aneb však ono se uvidí)*, v němž se Kromě Werfela navází do celé rakousko-uherské literární společnosti, ale paroduje například i J. W. Goetha.

2. 5 Dramatická tvorba Karla Krause

Tri Krausova dramata jsem již zmiňovala: *Traumstück*, *Traumtheater* a *Literatur*. Dále je Karl Kraus autorem her *Wolkenkuckucksheim (Vzdušný ptačí zámek, 1923)*, variace Aristofanových *Ptáků*, *Die Unüberwindlichen (Nepřekonatelní, 1928)*, kritizující korupční aféru kolem tiskového magnáta Békessyho, policejního prezidenta Schobera a poměry mladé Rakouské republiky. *Die dritte Walpurgisnacht (Třetí Valpružina noc, 1933)*, napsanou z obav před nebezpečím nacismu. Žádné z nich se však nepodařilo myšlenkovým rozsahem ani komplexností společenské kritiky vyrovnat dramatu *Poslední dny lidstva*.

Proti všemu, co Kraus považoval za špatné, falešné nebo hloupé, se bránil nevybíravou, ostrou satirou. Satira představovala hlavní znak jeho

¹¹ Podobně jako např. Goethova *Viléma Meistera léta (...)*, v nichž je hlavní hrdina formován prostřednictvím postupného nabývání zkušeností a důležitých setkání.

¹² NAVRÁTIL, I. *Karl Kraus jičínský rodák a světoobčan / In Jičín geboren, in der Welt zu Hause*. Semily: Státní okresní archiv, 2004. s. 100.

tvorby, jímž se odlišoval od Jung-Wien. Byl tzv. „odvozeným“ autorem – tedy autorem, který potřeboval nějaký vnější impuls, nějaký problém, na nějž reagoval. Členové Jung-Wien a jejich díla pro něj představovali jeden z těchto impulsů, častěji se však zabýval mnohem závažnějšími tématy, jako masa, moc, řeč a média. Krausova satira vrcholí právě v *Posledních dnech lidstva*.

3. Analýza dramatu *Poslední dny lidstva*

3. 1 Formální stránka dramatu

3. 1. 1 Struktura

Drama *Poslední dny lidstva* rozčlenil Karl Kraus do pěti dějství. Kromě nich obsahuje drama také předeheru a epilog. Už každá jednotlivá část je značně rozsáhlá, zahrnuje nepřehledné množství dramatických postav, jejich dialogů i míst, kde se děj odehrává. Předehra a následujících pět dějství začíná shodně scénou na Okružní třídě v hlavním městě habsburské monarchie. Struktura se pokaždé do jisté míry opakuje, stejně tak se opakují i vystupující postavy. Přesto se od sebe jednotlivá dějství liší, a to mírou reálnosti jednotlivých výjevů. Čím více se drama blíží svému závěru, tím více přibývá nereálných postav, sílí tušení blízké apokalypsy. Předtucha apokalypsy se naplňuje v epilogu s názvem *Poslední noc*, který se od všech předchozích dějství odlišuje nejvýrazněji. Epilog nezačíná na Okružní třídě, celý se odehrává na bojišti kdesi na zanikající Zemi. Postavy (Sbor hyen, plynové masky, Hlasy zdola, Hlasy shora...) i zdevastované prostředí silně navozují atmosféru rozkladu. Nezůstalo nic, než smrt. Celé drama končí „Hlasem Božím“, jenž patří německému císaři Wilhelmu II. Ten vše uzavře replikou: „*Já jsem tohleto nechtěl.*“¹³

3. 1. 2 Žánr

Poslední dny lidstva nesou podtitul „*Tragédie v pěti dějstvích s předeherou a epilogem.*“ Kraus se tedy sám hlásí k žánru, pro nějž je dle Aristotelovy Poetiky charakteristický konflikt hlavního hrdiny s vyššími silami. Koho však pokládat za tragického hrdinu v dramatu, v němž vystupují desítky postav? Autor tento problém řeší tak, že do role hlavního hrdiny obsazuje zanikající lidstvo jako celek. O tomto záměru hovoří přímo v dramatu Krausovo alter ego Skeptik.

¹³ KRAUS, Karl. *Poslední chvíle lidstva : tragédie v pěti dějstvích s předeherou a epilogem*. Přel. Hanuš Karlach. Brno: Barrister & Principal, 2006. s. 504.

Pro Krause mají pojmy „hrdina“, „vina“ a „tragédie“ více etický než estetický náboj. Pojmy „vina“ a „hrdina“ jsou pro něj neodlučitelně spjaty, přičemž pojem viny pojem hrdiny poněkud problematizuje. V Aristotelském pojetí tragédie totiž jedinec trpí za čin, který spáchal nevědomě. Tím, že za něj přijímá zodpovědnost, stává se teprve tragickým hrdinou. Tak chápe vinu i Kraus: vina lpí přímo na činu, nevědomost neomlouvá. Lidé, vystupující v Krausově dramatu, však nejsou schopni vzít na sebe zodpovědnost za svou vinu, jednají nevědomě. Kvůli této neschopnosti se nemohou stát tragickými hrdiny, podobají se více operetním figurkám, než dramatickým charakterům. *„Pokud je tedy chceme zobrazit jako to, čím ve skutečnosti jsou, (...), je třeba zbavit je jejich zdánlivé individuality, strhnout jim z obličeje klamavou masku. Zůstane potom jen to, čím doopravdy jsou: larvy a lemurové. Básník, zavázaný principu pravdy, tak přetváří lidi na umělé figurky.“*¹⁴

Germanista Werner Kraft vztahuje pojem tragédie na *Poslední dny lidstva* ze dvou hledisek: bere v úvahu tragédii jakožto sevřený dramatický žánr, který byl jako jediný schopný „zkrotit“ obrovské množství látky. Zároveň Kraft vztahuje pojem tragédie ke skutečným válečným událostem, které se staly látkou Krausova dramatu. Výraz tragédie lze totiž chápat nejen jako název pro jeden z dramatických žánrů, ale také v přeneseném smyslu jako označení mimořádně děsivé události. Tuto metaforu je možné vztáhnout na dramaticky zpracovaný proces zániku lidstva, jemuž jiné východisko nezbývá.¹⁵

Dramatický konflikt tu představuje střet přetechnizovaného světa a přírody, přičemž první z nich Kraus chápe jako uměle vytvořený prostor plný lží, intrik a zla, druhým rozumí jakýsi přirozený princip, který je od prvně zmíněných záležitostí oproštěn. Tento princip se však v moderní společnosti zcela vytratil. Kraus pohrdal moderními technologiemi, obával se jejich moci jakožto odindividualizované síly, která se nesamostatnému lidstvu může lehce – ačkoliv „nevědomě“ – vymknout z rukou. Pranýřoval

¹⁴ STEFANEK, P. *Probleme des Dramas im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert : Materialien zu den Vorlesungen*. Wien: WUV, rok vydání neuveden. s. 193.

¹⁵ Podle: KRAFT, W. *Karl Kraus : Beiträge zum Verständnis seines Werkes*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1956.

především technologie, vedoucí k ještě masovější likvidaci lidí a novinářský průmysl, jenž v tom pomáhá.

3. 1. 3 Topografie dramatu

Nejvíce scén zasadil Karl Kraus do Vídně, hlavního města Rakouska-Uherska. Jednotlivá dějiště se však proměňují v rychlém sledu, některé obrazy se zároveň odehrávají v Berlíně, na frontách a na spoustě dalších míst. Peter Zajac ve své studii k *Posledním dnům lidstva*¹⁶ poukazuje na souvislost struktury dramatu s prostorem, který vymezují tři kruhy: vnitřní, zahrnující historické jádro města, druhý kruh, tvořený prstencem Ringstrasse a třetí kruh, vídeňské předměstí. V prvním kruhu sídlí „centra moci“, sem se všechny události soustřeďují a odtud jsou ovládány události daleko za hranicemi prvního kruhu. Tento kruh obklopuje kruh druhý, jenž je dějištěm veřejného života. Jedná se o prostor, naprosto odlišný od charakteru středověkého veřejného prostranství: „*Oproti princípu stredovekého námestia, na ktorom sa združovali ľudia, tu dominuje kruhový pohyb, prúd, tok.*“¹⁷ Ringstrasse, kterou v 60. letech 19. století založila liberální generace, nese reprezentační funkci, slouží jako výkladní skříň Vídně. Třetí kruh představuje vídeňskou periferii, obydlenou především chudšími lidmi: „*(...) tu koluje chaotický život, vnášajúci do života Viedne dynamiku, ale aj neusporiadanosť.*“¹⁸

Na epilog se toto prostorové vymezení již nevztahuje, celý se totiž odehrává na jakémsi nekonkrétním bojišti, jehož prostředí naznačuje apokalypsu: hořící plameny, zem pokrytá krátery, oblaka dýmu. Jednotlivé výjevy působí jako sen nebo, přesněji řečeno, jako zlá noční můra.

¹⁶ ZAJAC, P. *Karl Kraus a jeho poslední dny lidstva*. In: GRUSKOVÁ, A. *Dramatika viedenskej (vídeňské) moderny*. Ibidem.

¹⁷ Ibidem. s. 160.

¹⁸ Ibidem. s. 160.

3. 1. 4 Čas dramatu

Poslední dny lidstva jsou pevně svázány s první světovou válkou, vznikly jako autorova reakce na její ničivou monstróznost a absurditu. Přestože se v dramatu žádná konkrétní data nevyskytují, podle odkazu na skutečné historické události lze odvodit jeho časový rozsah, zahrnující celé čtyři válečné roky. Drama začíná zprávou o smrti následníka trůnu Františka Ferdinanda d'Este a veřejnou reakcí na tuto událost, která vedla k rozpoutání do té doby nejničivější války. Postupně se v dramatu zrcadlí válečný vývoj, byť zkreslený mediální interpretací i reflexí vysoce postavených osob i obyčejných lidí, kteří tomu všemu uvěřili. Dramatický čas se odvíjí v jakýchsi kruzích, z nichž každý zahrnuje celé dějství. Na začátku každého nového dějství se kruh uzavírá, děj se vrací do téhož bodu. Narůstá však tísnivá atmosféra a nereálnost jednotlivých výjevů. Z promluv postav, které se v dramatu opakují, lze nepřímou, mezi řádky vyčíst, jak se společensko-politická situace proměňuje. Postavy se však, stejně jako jejich postoje, nemění. Kraus propojuje jednotlivá dějství nejen opakovaným použitím jednotlivých dějišť a postav, ale také opakováním určitých motivů. Konkrétní motiv se v dramatu jednou nebo vícekrát opakuje, proměňuje se však v závislosti na aktuální společenské situaci. Příkladem budiž obraz školní třídy, objevující se nejprve v prvním, podruhé v pátém dějství. Učitel Zehetbauer vtlučí dětem do hlavy „moudra“ podle právě potřebné ideologie: Na začátku války se v nich snaží vzbudit nacionalistické nadšení a nenávisť vůči „nepříteli“, v jejím závěru se snaží zakamuflovat fakt, že se válečná situace nevyvíjí pro Rakousko-Uhersko pozitivně. Posun je patrný i ze scénických poznámek, uvozujících výjevy: při druhém opakování scény ubude žáků, ti zbývající jsou podvyživení, v papírových oblecích. Jedinou neměnnou skutečností je přístup učitele-manipulátora, který se projevuje v jeho rétorice, ve frázích, obměňujících se pouze v závislosti na aktuální situaci.

Na konci dramatu (a zároveň na konci války) se společnost i svět nachází v celkovém morálním i materiálním rozkladu. V epilogu už vládne jakési apokalyptické bezčasí, čas už tu nehraje žádnou roli, protože se blíží

konec. Lidstvo se samo o svůj čas připravilo, nedokázalo jej využít ke své záchraně.

Krausovo drama je časově spjato s první světovou válkou ještě v jednom ohledu – autor jej totiž psal v podstatě během celého jejího průběhu, prakticky od jejího počátku zaznamenával paralelně něco, co se vyvíjelo v jeho přítomnosti. Přestože válka není v Krausově díle zobrazena přímo, realisticky, ale prostřednictvím svého mediálního obrazu, stal se jakýmsi kronikářem své doby, přímým svědkem, který všechno, o čem píše, zažil na vlastní kůži.

3. 1. 5 Dvě roviny

V celém dramatu pak lze rozlišit dvě roviny. První rovinu lze označit jako objektivní. V dramatu je vyjádřena prostřednictvím nejrozličnějších dobových dokumentů: jednotlivých novinových článků, proslovů a dalšího množství výroků nejrozličnějších typů lidí, z nichž je dílo poskládáno technikou montáže. *Poslední dny lidstva* mají díky své citátovosti dokumentární charakter, protože zachycují konkrétní projevy tehdejších lidí. Přesto je za zcela objektivní dokument považovat nelze, neboť už samotný výběr těchto citátů je subjektivní záležitostí, spjatou s autorovou osobností a jeho postojem. Tím, že si Kraus do svého dramatu z nepřeberného množství tiskovin a výroků vybíral zcela určité prvky, stvořil svébytné umělecké dílo. Přesto však dokumentární charakter dramatu nelze popřít. Kraus se tak stal průkopníkem dokumentárního divadla, žánru, jenž později v meziválečném období rozvíjeli Bertolt Brecht a Erwin Piscator nebo v šedesátých letech Peter Weiss.

Druhá rovina dramatu má mnohem subjektivnější charakter. V díle se projevuje jako komentář samotného autora, přítomného v jedné z mnoha postav. Na rozdíl od ostatních je však tato postava pro text zcela zásadní a neodmyslitelná, prochází všemi pěti akty a tvoří myšlenkový základ celého díla. Postava nese v originále jméno Nörgler, tedy šťoural nebo ktitik, v českých překladech je označován jako Škarohlíd (Münzer) a Brblal (Karlach). Ve své práci budu tuto postavu nazývat Skeptik, neboť toto jméno dle mého názoru nejlépe vystihuje jeho funkci v dramatu. Skeptik ztělesňuje

svědka celé té apokalypsy. Dokumentární rovinu dramatu tedy subjektivizuje Skeptikův osobní pohled, takže vzniká dojem zlé noční můry. To ovšem neznamena, že by se Krausovo zachycení skutečnosti zredukovalo na pouhou fantazii: jedná se o útržky prožitku katastrofy, které Paul Stefanek přirovnává k volným asociacím při psychoanalýze: „*Tím je (do dramatu) zařazena specificky estetická rovina, v níž se odehrává děj jako noční můra a zároveň jako vzpomínka na dokumentárně potvrzenou realitu (...).*”¹⁹ Autorský postoj se zároveň projevuje v jazykové stylizaci promluv a jednání postav, z nichž je zjevný autorův kritický postoj k válečnému dění. Funkci postavy Skeptika v dramatu se budu více zabývat v kapitole Postavy.

3. 1. 6 Technika montáže

Karl Kraus měl vynikající paměť, která mu umožnila zapamatovat si obrovské množství odposlouchaných rozhovorů či tištěných textů. Této schopnosti využil při tvorbě svého díla, jehož podstatnou část tvoří dialogy odposlouchané z ulice, citáty z novinových článků, propagandistické válečné projevy, výroky vysoce postavených lidí i obyčejných obyvatel Vídně. Autor tak nechal anonymní postavičky, stejně tak jako konkrétní, reálné osoby své doby, tvořící organickou součást válečné mašinérie, aby promluvíly svým vlastním jazykem. Sám definoval svoji snahu v předmluvě ke knižnímu vydání *Posledních dnů lidstva*: „*Ty zhola neuvěřitelné skutky, o nichž se tu referuje, se skutečně staly; já zobrazil, co oni než konali. Ty zhola neuvěřitelné debaty, které se tu vedou, doslova takto se vedly; ty navýsost křiklavé výmysly jsou citáty.*”²⁰ Prostřednictvím konkrétních citátů se snažil demaskovat skrytou lež a manipulaci. Tam, kde citáty nestačí, pomáhá Krausovi v demaskování lži Skeptik, vyjadřující se ostře k událostem kolem. Krausovo rozsáhlé dílo vznikalo technikou montáže, jednotlivé výroky často stavěl do vzájemného kontrastu a opakoval je v různých variacích, což navozuje pocit nekonečného válečného koloběhu. Princip výstavby

¹⁹ STEFANEK, Paul. *Probleme des Dramas im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert : Materialien zu den Vorlesungen*. Ibidem. s. 172.

²⁰ KRAUS, Karl. *Poslední chvíle lidstva : tragédie v pěti dějstvích s předehrou a epilogem*. Ibidem. s. 5.

Posledních dnů lidstva je epický. Dílo utváří montáž ohromného množství scén, které jsou na sobě relativně nezávislé.

3. 1. 7 Předehra

Předehra má ze všech dalších částí dramatu nejkratší rozsah, to však nebrání tomu, aby předpověděla strukturu následujících aktů: stejně jako ony začíná scénou na Okružní třídě, poprvé se zde objevují typické vídeňské figurky, v závěru předehry se také seznamujeme s postavou Skeptika, která nás dramatem provází až do jeho pátého dějství. Skeptik otevře *Poslední dny lidstva* svou prorockou řečí, v níž hovoří o budoucích událostech jako o Boží zkoušce, ve které lidstvo neuspěje: *“Je krev, co prolíjem, jen jakýs rubín, nepravým diamantem pravá slza, fasádou, za kterou se šklebí Jidáš? Pak je čas u konce a nezbývá než tvá zkouška. Ať si ji odbudou, ať pocítí obludy ve městě, ve státě, že dokonáno jest! Vezmi jim krev a vyštkej nad nimi své božské slzy!”*²¹ Skeptik sám na sebe bere biblickou vinu, o níž se zmiňuje níže.

Dějově zahajuje drama reflexe události, jež vedla ke vzniku války – smrt následníka trůnu Františka Ferdinanda d'Este.

3. 1. 8 Epilog

Závěrečný epilog se od všech předchozích částí dramatu odlišuje nejvíce. Kraus v něm upouští od kruhového uspořádání předchozích aktů, stejně tak jako se odklání od časového a prostorového uspořádání. Odlišuje se také jazykem – je totiž psán ve verších, což vede k zvýraznění apokalyptické atmosféry a navozuje pocit snu. Rozhodně se však nejedná o žádné příjemné snění, jako v Krausově aktovce *Divadlo snů*. Epilog nese výmluvný název *Poslední noc*, odrážející v sobě předzvěst blízkého zániku světa. Dokumentární rovina se zde vytrácí úplně.

Děsivost podtrhuje popis scény: všudypřítomná smrt, zastoupená hromadami mrtvých a umírajících, plamenná stěna, dým, zem pokrytá

²¹ KRAUS, K. *Poslední chvíle lidstva : tragédie v pěti dějstvích s předehrou a epilogem*. Ibidem. s. 43.

krátery... Stejně jako v předchozích aktech však Kraus neklade největší důraz na popis své vizuální představy, ale na slovo. I v epilogu tedy pramení nejděsivější účinek z promluv postav. Ty se zde objevují jak reálné (Umírající voják, Generál, První a Druhý válečný zpravodaj...), tak surreálné (Sbor hyen, Ženské a Mužské plynové masky, Hlasy shůry...). *Poslední noc* sice začíná poměrně realistickým výjevem s Umírajícím vojákem, který nařiká, že nechtěl zemřít za vlast. Postupně se však prostor jakéhosi blíže nespecifikovaného bojiště zaplňuje množícemi se fantasmagorickými postavami, jež zvěstují zánik lidstva a blížící se apokalypsu. Postavy plynových masek znázorňují lidstvo, které ztratilo lidskou tvář, zřeklo se své identity ve jménu válečného řádu: „*Co tvář, co pohlaví, to řád tu zapovídá. Kdo to tu dneska ví! Nikdo to nevyzvídá.*”²² Mluvčí Sboru hyen Naschkatz a Fressack²³ se vyznačují vlastnostmi generálů a jiných vysoce postavených válečníků, zobrazených v předchozích aktech. V epilogu jsou už jejich pravé záměry odhaleny, je po všem, není tedy už třeba, aby se maskovali frází: radují se z hmotného zisku, který jim válka přinesla, chlubí se, jak zařídili svým synům výjimku z branné povinnosti, nezakrytě o sobě prohlašují: „*my jsme hyeny pouze, lidského nemáme nic!*”²⁴ Pán hyen, vystupující v epilogu jako Antikrist, se představuje jako Benedikt – předobrazem této postavy byl Moriz Benedikt, vydavatel nejvlivnějších rakouských novin Neue Freie Presse: „*Kdo mají ve mne víru, ti kradou, lžou, dští síru a mordem živí se.*”²⁵ Kraus tak dává bez obalu najevo, jak velkou odpovědnost za celou zkázu přisuzuje tisku. Drama vrcholí dialogem Hlasů zdola a Hlasů shora, které na Zem spustí kamennou palbu a zpupné lidstvo zničí. Hlas shora vystupuje se svým závěrečným monologem jako mluvčí Marsu – Kraus tak v samotném závěru naplňuje předurčení dramatu „pro divadlo na Marsu“ a nabízí tak další významovou rovinu tohoto výroku. Celý epilog – a zároveň tedy celé

²² KRAUS, K. *Poslední chvíle lidstva : tragédie v pěti dějstvích s přede hrou a epilogem*. Ibidem. s. 474.

²³ Karlach jejich jména ponechává v originále, Münzer je překládá jako Mlsota a Žrout.

²⁴ Ibidem. s. 485.

²⁵ Ibidem. s. 491.

Poslední dny lidstva – končí, jak už jsem zmínila, promluvou Hlasu Božího, patřícího německému císaři Wilhelmmu II.

3. 1. 9 „Loutkovitost“ *Posledních dnů lidstva*

Kromě označení „hra pro divadlo na Marsu“ se používá v souvislosti s *Posledními dny lidstva* označení „opereta pro loutky“. Kraus přímo ve výčtu postav dramatu některé označuje jako marionety (10. scéna *Jižní nádraží* z předešlé, 27. scéna *Stanoviště Vrchního vedení. Zábavní lokál* a 52. scéna *Severní nádraží* z V. dějství.)²⁶ Loutkovitost má však co do činění se samotným pojetím postav. Nejedná se o plné dramatické charaktery s rozvinutou psychologií, ale spíše typy. Ty z nich vytváří jejich řeč, sestavená z citátů. Motiv loutek lze také chápat jako metaforu – lidé se stali pouhými loutkami, ovládanými válečným systémem. Nejsou schopni vzít na sebe vinu, protože jednají nevědomě. Proto se zplošťují v neživé figurky, Kraus tímto způsobem modeluje celé lidstvo. Předjímá tak téma odosobnění v moderním dramatu.

Figury-loutky se vyskytují také u Krausova rakouského kolegy Arthura Schnitzlera v jeho grotesce *Zelený papoušek* nebo cyklu jednoaktovek *Loutky*. Tím, kdo řídí jednání, je ve Schnitzlerově pojetí samotný básník, který se tak ocitá zároveň v roli jakéhosi demiurga. Jedná se ovšem o „loutkoherce, jemuž se loutky vymkly z rukou a jednají samostatně!“²⁷ Krausovy „loutky“ v žádném případě samostatně nejednají. Jak již bylo řečeno, jsou součástí davu, a ten je manipulován prostředky válečné propagandy. Jakéhosi neviditelného kolektivního loutkáře tedy v *Posledních dnech lidstva* zastupují žurnalisté spolu s celým novinářským průmyslem. Novináři slouží záměrům propagandy a vytvářejí vlastní realitu války.

²⁶ Postavy, ztvárněné loutkami, jsou vyznačené v německém vydání Suhrkamp Verlag z roku 1986, stejně tak v prvním českém překladu Jana Münzera. Překladatel Hanuš Karlach označení těchto postav jako loutek vynechává.

²⁷ STEFANEK, P. *Probleme des Dramas im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert : Materialien zu den Vorlesungen*. Ibidem. s. 68.

3. 2 Téma

Drama *Poslední dny lidstva* bezprostředně reaguje na hrůzy do té doby nejničivější války. Karl Kraus vyjádřil svůj nesouhlas s válkou jako jeden z prvních, hned v jejích začátcích. Ještě před začátkem práce na svém protiválečném dramatu se k tématu vyjádřil v přednášce *V této velké době*, jejímž názvem s ironií sobě vlastní odkazuje na projev rakouského císaře. Kraus představuje válečné období jako předzvěst blížící se apokalypsy, habsburskou monarchii chápe jako pokusnou stanici pro zánik světa. Za hlavní nosné téma, které celé drama zastřešuje, lze tedy pokládat téma války, s nímž je neoddělitelně spjato téma kritiky tisku. Na tato dvě ústřední témata se pak váží další sub témata. Kraus odsuzuje falešné ideály, burcující k vlastenectví a chápání války jako „velké doby“, která povznáší ducha. Za těmito ideály se skrývá zlo, jež se Kraus snaží demaskovat.

V rámci základního válečného tématu se v *Posledních dnech lidstva* odráží celá řada dalších témat. Jedná se o témata, kterými se Kraus ve své *Pochodni* zabýval již v předválečném období: vina, jazyk a slovo, kultura, morálka... Za války tato témata dostávají nový, hrozivější rozměr. Novináři už nejsou pouhými pisálky kratochvilných článků, ale propagátory masového vraždění. Válečné propagandě slouží také celá řada umělců, veřejně podporujících válku a píšících na ní oslavné básně. Mezilidské vztahy degenerují, každý se stará sám o sebe. To všechno pro Krause znamenalo velmi znepokojující podněty. „*Válka bere těm dobrým víru, pokud jim nebere život, a ze špatných dělá ještě horší. Kontrasty míru byly velké dost,*”²⁸ vyjadřuje se k válečnému tématu Skeptik.

3. 2. 1 Téma viny

„*Existují viníci? Ne, jinak by existovali mstitelé, jinak by se hrdina lidstvo byl bránil prokletí být čeledínem svých prostředků a mučedníkem svého nezbytí. A pokud se prostředky života živí jeho účelem, pak si takový život žádá zabývat se prostředky smrti, aby se trávili jedem ještě i ti, kdo*

²⁸ KRAUS, K. *Poslední chvíle lidstva : tragédie v pěti dějstvích s předehtou a epilogem*. Ibidem. s. 122.

přežívají. Kdyby existovali viníci, lidstvo by se bylo bránilo nátlaku, aby bylo hrdinou k takovému účelu!“,²⁹ vysvětluje Skeptik za psacím stolem.

Válka nemá v Krausově uměleckém zobrazení jednoho konkrétního viníka. Celá válečná mašinérie představuje velmi složitý systém, jakýsi stroj, kterým Kraus pohrdá, stejně tak jako pohrdá nejmodernějšími technologiemi, sloužícími k výrobě zbraní. Každá z postav je do tohoto systému začleněna, podílí se na něm, ať již dobrovolně (což těmto aktérům, hlavně zpočátku, přináší zisk, slávu a moc), anebo nedobrovolně, jako celá řada narukovaných vojáků. Vinu nelze svalit ani na žádnou abstraktní vyšší moc, na nějaký božský zásah shůry. Celé drama sice končí *Hlasem Božím*, nejedná se však o křesťanského Boha ani Boha kteréhokoliv jiného náboženství, ale o hlas německého císaře Wilhelma II. Odpovědnost se tak přenáší z metafyzické instance na konkrétní osobu. Ani on však není jediným viníkem, protože viníkem nejsou jednotlivci, viník se zrodil z ducha davu. „*Nás všechny totiž žene vykotlané slovo, ovšem ne slovo vládcovo, nýbrž slovo stroje.*“³⁰ Duch davu je těsně spjat s žurnalismem, který dokáže masy ovlivňovat. Boží bezmocnost dokazuje nahrazení Boha neschopným císařem, jenž se v závěrečné replice téměř dětinským způsobem diví, jak se mu vše vymklo z ruky.

Autor, který sám sebe promítl do ústřední postavy dramatu – Skeptika – procházejícího celou hrou, se však sám cítí vinen. Skeptik se distancuje od všeho, co s válkou souvisí: násilí, manipulace, vyhrocený patriotismus a bída. Jako jediný dokáže nepodlehnout systému, naopak poukazuje na jeho špatnost. Přesto sám sebe obviňuje – proto, že byl schopen všechno přežít a nezešílet.

3. 2. 2 Kritika tisku

Kritika novinářů, tisku, který produkuje, a celého tiskařského průmyslu vůbec tvoří podstatnou část myšlenkové náplně Krausova díla.

²⁹ KRAUS, K. *Poslední chvíle lidstva : tragédie v pěti dějstvích s předehrou a epilogem*. Ibidem. s. 436.

³⁰ Ibidem. s. 436.

V dramatu *Poslední dny lidstva* se ještě vyostřuje. Tisk pro Krause představuje nástroj, který realitu války pouze nereflektuje, ale sám jí vytváří. Jeho poplatnost režimu (a úplatnost) Kraus charakterizoval satirickým heslem: „*Alles, was bezahlt ist, bringen wir*“, což lze velmi volně přeložit jako: Píšeme o všem, co nám zaplatí. Toto heslo Kraus označil názvem „*Benedikt'sche Formel*“³¹ (*Benediktovská formule*), podle Morize Benedikta, vydavatele nejvlivnějších rakouských novin *Neue Freie Presse*, jejichž nabídku zaměstnání na post redaktora Kraus v minulosti odmítl. Benedikt se v dramatu také objevuje jako jedna z mnoha postav a citáty z jeho deníku a jejich různé parafráze tvoří značnou část textu.

Kraus ve svém dramatu pranýřuje tisk nejen prostřednictvím jeho vlastních produktů – článků, reportáží, interview, projevů a podobně – ale také zobrazením jeho tvůrců, pro něž používá hanlivé označení „šmok“ a jejichž činnost přirovnává k „černé magii“ – podle černé tiskařské barvy a zároveň pro nekalé praktiky, jimiž žurnalisté manipulují veřejností. Vyznavači „černé magie“ jsou v *Posledních dnech lidstva* zobrazeni do jednoho jako profesionální lháři, kteří utvářejí realitu podle vlastních měřítek. Těmi jsou moc, popularita a materiální výhody. Cílem jejich snažení je uveřejňovat jenom takovou „pravdu“, která podpoří vlastenecké cítění, nenávist vůči „nepřátelům“ a nadšení pro válku. Tak například dva novináři přimějí herečku, jež se právě vrátila z Ruska, aby referovala o hrůzných zážitcích. Skutečnost, že se jí v „nepřátelské“ zemi nestalo nic zlého, pro ně nepředstavuje žádnou překážku – k rozhovoru vlastně ani druhou osobu nepotřebují, protože „pravdu“ znají už dopředu. Kromě propagandistické úlohy charakterizuje práci novinářů touha po senzaci – čím je zpráva bulvárnější, bombastičtější nebo neuvěřitelnější, tím více lidí zaujme. Také v této komerční dimenzi novinářské práce Kraus zobrazil jevy, které stále neztratily svou platnost.

Krausovi žurnalisté jsou prosti jakýchkoliv pozitivních vlastností, absolutně jim chybí lidskost. Člověk pro ně představuje pouze záminku pro

³¹ KROLOP, K. *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus : Neun Studien*. Akademie-Verlag: Berlin, 1987. s. 18.

zprávu. Čím více trpí, tím je téma atraktivnější. V epilogu *Poslední noc* prosí umírající voják dvojici válečných zpravodajů o pomoc. První válečný zpravodaj mu však namísto pomoci chladně odpovídá: „*Ošetřit vaše rány, na to já nemám školy, vypátrat v dějinách šrámy, tohle my máme v roli.*”³² V jeho výroku se výmluvně zrcadlí postoj válečných reportérů. Novináři sami sobě přisuzují úlohu, jež se v jejich pohledu rovná úloze vojáků – cítí se být těmi, kteří stejně jako oni nasazují život, bojují za svou jedinou možnou, povolenou pravdu a vytvářejí válku.

Postav novinářů v *Posledních dnech lidstva* vystupuje celá řada, jedné se však dostává většího prostoru, vyskytuje se opakovaně ve všech pěti dějstvích. Touto postavou je novinářka Schaleková, ambiciózní reportérka, vyjadřující se vzletným, patetickým jazykem. (Pro napsání této figury se Kraus inspiroval reálnou válečnou zpravodajkou Alicí Schalek.)

Téma mediálního obrazu války se i z dnešního pohledu jeví jako stále velice aktuální. Podobné principy, kterými Karl Kraus líčil první světovou válku, používá i současná rakouská dramatička Elfride Jelinek ve svém dramatu *Bambiland*, reagujícím na válku v Iráku a v Zálivu. Stejně jako Karl Kraus psala své drama paralelně s průběhem války, čerpala z její mediální prezentace a sebe prezentace, používala citace z tisku a televizních zpráv. Popisovala současnou válku jako událost, která si sama vytváří svůj mediální obraz. Narozdíl od *Posledních dnů lidstva* chybí v *Bambilandu* autorský mluvčí, jakým je v Krausově dramatu Skeptik. Lze zde však postřehnout jakýsi autorčin „neviditelný hlas“, který se snaží přes záplavu bezobsažných mediálních zpráv upozornit na skutečnou realitu smrti, již se média snaží zamaskovat prezentací války jako války techniky, nikoliv lidí.³³

3. 2. 3 Téma smrti

Téma smrti je v Krausově dramatu většinou zastoupeno nepřímě, maskované lživým jazykem novinových citátů. Jejich autoři se snaží ve

³² KRAUS, K. *Poslední chvíle lidstva : tragédie v pěti dějstvích s předehrou a epilogem*. Ibidem. s. 478.

³³ Podle: AUGUSTOVÁ, Z. Elfride Jelinek : *Bambiland. Babylon : Studentský list pro seniory*. 20. červen 2011.

čtenářích vzbudit dojem, že obětovat život za vlast znamená tu největší ctnost a povinnost každého vlastence. Překypují frázemi jako „hrdinská smrt“, „pohrdání smrtí“ a podobně. Jenže jak praví Skeptik, člověk nemůže pohrdat něčím, co nezná.

Peter Zajac poukazuje na smrt jakožto jeden z klíčových topoi moderny. Člověk té doby spolu se ztrátou náboženské víry ztratil návod na to, jak se se smrtí vyrovnat. Urbanizace a anonymizace člověka vedla k oddělení smrti od každodenního života, k jejímu odosobnění. Během první světové války se však znovu stala veřejnou záležitostí, stala se všudypřítomnou. „*Smrť sa stáva nezmyselným spektaklom plným bolesti, ale aj smiesnosti. Obnažuje všetko, čo sa dovtedy skrývalo za fasádou kultivovanosti (...).*” Tato spektakulárnost smrti dosahuje vrcholu právě v Krausových *Posledních dnech lidstva*. Jedná se však o obraz smrti oproštěný od jakékoliv estetizace, v Krausově pojetí jde o apokalyptickou smrt bez naděje na Poslední soud.³⁴

3. 2. 4 Postavy

Poslední dny lidstva nemají konkrétního hrdinu. Hrdinu zde zastupuje, jak již bylo zmíněno, lidstvo jako celek. Všichni lidé jsou součástí lidstva, všichni se tedy podílejí na velké tragédii, končící jeho zánikem. Zánik se nedá odvrátit, protože lidstvo ztratilo své lidsví, jeho vlastní lži jej dovedly k tragickému konci.

V dramatu proto vystupuje ohromné množství dramatických postav, zastupujících celé lidstvo. Jejich kompletní výčet by si vyžádal velmi rozsáhlý prostor. Proto uvedu jen některé. Vyskytují se zde postavy, jejichž předobrazem byli zcela konkrétní lidé, historické, odpovědné za válečné hrůzy: Franz Joseph (rakouský císař), Hindenburg (polní maršál, později prezident Německa) a celá řada vyšších vojenských šarží. Dále tu nalezneme umělce, které Kraus kritizuje za posluhování režimu a válečné propagandě: Hugo v. Hofmannsthal a nebo Alfreda Kerra. Novináře, jež mají v režimu

³⁴ Podle: ZAJAC, P. *Karl Kraus a jeho poslední dny lidstva*. In: GRUSKOVÁ, A. *Dramatika viedenskej (vídeňské) moderny*. Ibidem. s. 157-159.

stejně propagační funkci jako umělci: Schaleková, Benedikt, Hirsch a další. Použitím postav podle konkrétních předloh dosahuje Kraus kontaktu se zcela skutečným problémem, váže jej ke skutečné události. Zároveň tím podtrhuje dokumentární rovinu dramatu.

V protikladu ke konkrétním postavám se zde objevuje velké množství anonymních postav označených obecně, jako např. Videňák, Dva maloměšťáci, Žurnalista apod. Další skupinu postav tvoří nadpřirozené nebo surreálné postavy, zvěstující blížící se zánik světa: Korybanté a menády, Mužská a Ženská plynová maska, Pán hyen... Tyto postavy se zmnožují a přibývají tím víc, čím více se drama blíží ke svému tragickému závěru. Zároveň postupně dochází k deformaci jednotlivých postav, která je zobrazená poměrně realisticky – veřejná vídeňská prostranství se mění z center rozšafného velkoměstského života na místa plná válečných mrzáků, žebráků, slepců a podobně. Všeobecný morální rozklad je tak vyjádřen i fyzickým rozkladem aktérů.

Zvláštní postavu v Krausově dramatu ztvárňuje Skeptik, který prochází celým dílem a představuje důležitého prostředníka pro demonstraci autorových myšlenek. Skeptik téměř vždy vystupuje ve dvojici s Optimistou, tvořícím jeho názorový protipól. Optimista se snaží Skeptikovi oponovat z pohledu vlastence ovlivněného novinářskou propagandou, Skeptik mu jeho názory důsledně, ironicky vyvrací. Optimistova postava je pro něj nezbytná právě z toho důvodu, že tím nápadněji vyniknou Skeptikovy myšlenky. „*Rád se s vámi bavím, dodáváte mi hesla k mým monologům. Rád bych s vámi předstoupil před obecnstvo. Teď jim mohu říkat jen to, že mlčím, a pokud je to možné, o čem mlčím,*”³⁵ říká Optimistovi Skeptik v prvním dějství. Vysvětluje tak svou replikou jeho funkci v dramatu.

Skeptik je pevně spjat, jak již víme, s postavou autora, což se svých promluvách dokazuje i různými meta-textovými komentáři. Zmiňuje se například o tom, že píše drama, které celou tuto děsivou apokalypsu zachytí: „*Napsal jsem tragedii, jejímž zanikajícím hrdinou je lidstvo, jehož tragický*

³⁵ KRAUS, K. *Poslední chvíle lidstva : tragédie v pěti dějstvích s přehrou a epilogem*. Ibidem. s. 141.

*konflikt co konflikt světa s přírodou končí smrtí.*³⁶ V jiné části dramatu předčítá svým posluchačům, tak jako Karl Kraus při svých autorských čteních *Divadla básnictví*. Jako jediný má dle svých slov právo na humor, jedná se však o humor cynický, černý. *“Humor je jenom výčítkou, kterou se zahrnuje ten, kdo nezešílel při pomyslení, že vydával svědectví o těchto věcech doby, uspěl, a nepřišel o zdravý rozum. Až na něj, který tu potomkům vydává v plen hanebnost takového podílení, nemá nikdo jiný právo na takový humor”*³⁷ Zároveň však Skeptik představuje jedinou plnohodnotnou postavu – postavu, která se nepodobá loutce díky své schopnosti vidět to, co jiní nevidí, nejedná nevědomě, jako ostatní. Tím nad nimi vyčnívá, je jediným vidoucím mezi slepci. Přesto všechno pocítuje bezmoc, není schopen svých postřehů využít k odvrácení apokalypsy, neboť jej nikdo neposlouchá. Walter Benjamin o Krausovi píše: *„Kraus jako polemik je ustavován trojicí: mlčením, věděním a duchapřítomností.”*³⁸ Obdobnou charakteristiku lze vztáhnout i na postavu Skeptika. Úloha Skeptika jako svědka apokalypsy se podobá úloze Horacia v Shakespearově *Hamletovi* – také on by měl přežít, aby mohl poskytnout svědectví příštím generacím. Jak jsem již zmínila, Kraus však o možnosti existence budoucích generací pochybuje. Skeptikovo poselství tak pravděpodobně přijde nazmar.

Stejně jako Skeptik a Optimista, kteří vystupují často společně, nachází se v *Posledních dnech lidstva* celá řada dalších postav, které se objevují ve dvojicích. Dalším příkladem párových postav jsou Předplatitel a Vlastenec, kteří také procházejí celým dramatem a vyjadřují se ke společenským tématům. Narozdíl od Skeptika je však přijímají bez kritického odstupu, jsou jen dalšími z masy, která se ochotně nechá manipulovat mediální lží.

Orientaci v nepřehledném množství postav čtenářům usnadňuje dodatek ke třetímu knižnímu vydání dramatu z roku 1926. V něm Karl Kraus na popud nakladatele Georga Jahody sestavil abecední seznam všech

³⁶ Ibidem. s. 436.

³⁷ Ibidem. s. 5.

³⁸ BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 192.

postav včetně vysvětlivek a odkazu, na jakém místě v dramatu se konkrétní postava nachází.³⁹

3. 2. 5 Jazyk

Pojmy jazyk, řeč a slovo tvoří nosnou konstrukci celé Krausovy tvorby. O jeho lásce ke slovu a víře ve spojení správného používání jazyka a etiky jsem se již zmiňovala výše. Zmínila jsem také podobnost Canettiho akustických masek se způsobem, jakým se v *Posledních dnech lidstva* vyjadřují Krausovy postavy. Nyní se zaměřím na to, jak Kraus pracuje s jazykem v *Posledních dnech lidstva*.

Ústředním jazykovým prvkem, který Krausovu dramatu dominuje, je jazyková fráze, využitá k válečné propagandě. Představuje jeden z produktů techniky, žurnalismus funguje podobně jako továrna, stal se součástí tržního prostředí. „*Ve smyslu, který (Kraus) tak neúnavně sleduje, je fráze zbožní značka, která dává myšlenku do provozu, stejně jako ji floskule, ornament, propůjčuje líbivost.*”⁴⁰ S frází postavy dramatu zacházejí různě – některé ji zcela vědomě zastírají lež, jiné ji nekriticky přijímají a reprodukují dál, citace novinových článků se stávají pravidelnou náplní hovorů ve vídeňských ulicích. Jazykovou manipulaci lze dobře ukázat na postavě novinářky Schalekové. Ta promlouvá značně patetickou řečí, jejímž cílem je strhnout čtenáře k dojmu, že se stal svědkem něčeho velkolepého, něčeho, co Kraus nazývá ironicky „velkou dobou“. Schaleková své reportáže z bojišť často prokládá květnatými výrazy, jako by byla básnířkou. Básníci a umělci se naopak zabývají válečnými tématy, píší oslavné písně na válku – umění se tak vedle žurnalismu stává dalším prostředkem propagandy. Právě u Schalekové vyznívá nejvýrazněji kontrast reálné válečné situace a jejího novinářského zobrazení. Přestože se Schaleková válečného dění přímo účastní, nepřináší svým čtenářům realistický obraz války, ale zkreslený obraz plný frází.

³⁹ WAGENKNECHT, CH. *Anhang*. In: KRAUS, K. *Die letzten Tage der Menschheit*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1986. s. 779.

⁴⁰ BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Ibidem. s. 192.

Lživost jazyka nakonec přivede lidstvo k záhubě, v jeho posledních chvílích už lidstvu žádná fráze nepomůže k prospěchu, fráze zaniká spolu s ním. Kraus nedává lidstvu nejmenší šanci, *Poslední dny lidstva* končí tragicky.

4. Inscenační možnosti dramatu *Poslední dny lidstva*

4. 1 Inscenace v Rakousku a Německu

Přesvědčení samotného autora o literární povaze vlastního díla a nemožnosti jeho inscenování nesdíleli už jeho současníci. Krausovi se dostalo několika nabídek i od velice významných režisérů, jakými byli například Max Reinhard nebo Erwin Piscator, jejich nabídky však odmítl. Přestože sám autor postupem času své stanovisko změnil, až do šedesátých let si na inscenování celého díla nikdo netroufl. Ještě za Krausova života však vznikly inscenace závěrečného epilogu.

Poslední dny lidstva představují pro inscenátory obrovskou výzvu. Při snaze o jejich uvedení naráží na celou řadu překážek. Problém nepředstavuje pouze mamutí rozsah, nepřehledné množství postav a apokalyptická rovina dramatu – radikální krácení původního autorova textu je dnes běžnou dramaturgickou (režisérskou) praxí a od apokalyptické roviny (a celého epilogu) inscenátoři často upouštějí, jak si ukážeme dále. Základní problém představuje otázka, jak naložit s Krausovým poselstvím, aby neztratilo svou hloubku a nepůsobilo banálně. V době, kdy většina evropského publika nemá s válečnými hrůzami přímou zkušenost, zato však má povědomí o hrůzách holocaustu, může pouhé poučování o špatnosti války působit poněkud plytce. O to aktuálněji vyznívá téma kritiky tisku – zvláště, pokud se inscenátoři soustředí na obraz války, zprostředkovávaný současnými médii. Ten totiž představuje jedinou naši zkušenost s válkou – zcela v duchu Krausova díla se však jedná o skutečnost upravenou, lživou.

Zvláště v poválečných dobách se navíc jednalo o citlivé téma, především rakouským představitelům moci vadilo zesměšňování autorit. Možná právě to je důvod, proč se rakouští inscenátoři stavěli ke Krausovu textu rezervovaně, narozdíl od tvůrců německých, v jejichž zemi vznikla v průběhu let celá řada inscenací *Posledních dnů lidstva*.

4. 1. 1 Inscenace Epilogu – *Die letzte Nacht (Poslední noc)*

Vůbec první inscenace měla premiéru 4. února 1923 na Neuen Wiener Bühne. Pod názvem *Die Letzte Nacht (Poslední noc)* ji zrežirovali Karl Forest s Richardem Wienerem, na její přípravě se podílel sám autor. Před zahájením první divadelní zkoušky hercům osobně ze svého díla předčítal (podobně jako při svém *Divadle básnictví*), aby lépe pochopili jeho záměr. Inscenace měla jedenáct repríz, v posledních sedmi Kraus dokonce osobně účinkoval jako „Hlas shůry“ a „Pán hyen.“⁴¹ Divadlo s inscenací hostovalo dvakrát v Brně, tři plánovaná představení v pražském Novém německém divadle ředitel po tlaku ze strany nacionálně-liberálních novin *Deutsche Zeitung Bohemia* odřekl.

V roce 1930 došlo k prvnímu německému nastudování epilogu v režii Heinricha Fischera na „Versuchsbühne“ Theater am Schiffbauerdamm. Během příprav inscenace, na níž se Kraus také podílel, se začal i on zaobírat myšlenkou „*proměny divadla básnictví v ansáblové divadlo*“ a v témže roce nechal vydat osobně provedenou „divadelní verzi“ *Posledních dnů lidstva*, značně zkrácenou (což se významně dotklo postavy Skeptika), bez přede hry a epilogu.⁴²

4. 1. 2 Snahy o uvedení celého díla

Od šedesátých let minulého století se pokoušelo několik režisérů uvést kompletní drama *Poslední dny lidstva*. Pojem „kompletní“ nelze chápat jako převedení úplně celého textu na jeviště – to by zabralo, jak již bylo řečeno, kolem deseti běžných divadelních večerů, příliš mnoho pro diváka i účinkující a tvůrce. Budu tak hovořit o inscenacích, které se neomezují pouze na jednu část textu (jako zmíněné inscenace epilogu), ale snaží se zpracovat celé dílo, vytáhnout z něj to podstatné – i za cenu značných škrtů, bez nichž by inscenování bylo ne-li nemožné, tak velice problematické. První pokus o převedení celého díla na divadelní jeviště se datuje do roku 1964, až téměř třicet let po Krausově smrti. Tehdy vznikly rovnou dvě na sobě

⁴¹ WAGENKNECHT, CH. *Entstehung und Überlieferung*. In KRAUS, K. *Die letzten Tage der Menschheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986. s. 783.

⁴² Ibidem. s. 780.

nezávislé inscenace v Rakousku a Německu. Vídeňskou inscenaci připravenou pro Wiener Festwochen režíroval Leopold Lindtberg, v Hannoveru se stejného úkolu ujal Günter Fleckenstein.

4. 1. 3 Lindtbergova inscenace ve Vídni

O nápadu režiséra Leopolda Lindtberga připravit inscenaci pro Wiener Festwochen v roce 1964 referoval poprvé časopis *Spiegel* už s ročním předstihem v souvislosti s protestem rakouského ministra školství Heinricha Drimmela.⁴³ Drimmelovi vadilo zesměšnění rakouských autorit, konkrétně poukázal na pasáže, v nichž se rakouští generálové chovají nepatřičně (drancují, posílají pohledy z fronty do své oblíbené kavárny a pod.), nebo když postava císaře Františka Josefa I. označuje pohřeb svého synovce jako „radostnou událost“. Se svými protesty neuspěl a *Poslední dny lidstva* se v červnu roku 1964 dočkaly své světové premiéry. Hrál se v konvenčním prostoru Divadla na Vídeňce a ke spolupráci byl povolán obrovský ansábl: 32 heců a 80 komparzistů a techniků. Na úpravě textu se vedle režiséra podílel i Krausův vydavatel Heinrich Fischer. Společně dílo zkrátali nejprve na 6 hodin, po nátlaku ředitele Wiener Festwochen Egona Hilberta se dostali na přijatelnou délku 3, 5 hodin.

Dobová kritika hodnotila pozitivně záměr vypořádat se s tak rozsáhlým textem, z uměleckého hlediska však inscenace sklídila značné množství výtek a celkově byla zhodnocena jako neúspěšná. K nejprísnejšímu hodnocení se uchýlil Joachim Kaiser v *Süddeutsche Zeitung*, podle nějž byla inscenace větší katastrofou, než jakou Kraus zpracoval ve svém dramatu.⁴⁴ Obecně se kritika často pozastavovala nad samotným záměrem a polemizovala o možnostech inscenování. Vadilo především, že se tvůrcům nepodařilo na jeviště převést Krausovu práci se slovem – mimo jiné to, jak Kraus ve svém díle ostře satiricky demaskuje lživost nejrozličnějších citátů. Satira vyzněla bezzubě, jazykový vtip dialogů se přeměnil v pouhou parodii

⁴³ Kraus-Verbot. *Der Spiegel*. 20. 3. 1963.

⁴⁴ KAISER, J. Letzter Tag der "Letzten Tage"?. *Süddeutsche Zeitung*. 16. 6. 1964.

vídeňských a dalších dialektů. Herci působili bezradně, stali se pouhými reproduktory citátů z díla. Nejlépe se podařilo ztvárnit postavu Skeptika Peteru Lührovi, který se představil jako „ideálnější, přesto stále podstatou Karl Kraus“.⁴⁵ Jeho strhující vzletný projev nechal účinně vyznít Krausova slova bez příkras, zdůraznil tak autorovu lásku k pravdivému slovu.

Kromě scén se Skeptikem a jeho protipólem Optimistou (Richard Buschinski), které prolínaly inscenaci a tvořily jakési „rétorické“ nebo „komentátorské“ výstupy, se pojetí ostatních scén a celé inscenace blížilo spíše kabaretu nebo revue. „Po většinu večera se před námi odehrával monstrózní kabaret, množství drobných obrazů, jejichž pointa se občas ztrácí, komika působí tak trochu nuceně a význam není vždy úplně jasný.“⁴⁶ Rychlý sled scén podporovalo otáčivé jeviště. Scénu a kostýmy připravil Hubert Aratymus. Kostýmy zjednodušeně napodobovaly dobové odívání, scénu zaplňovaly náznakové kulisy, zvětšené pohlednice, výstřižky z novin a malované pozadí.

Přes veškerou snahu režiséra, početného ansáblu a celého tvůrčího týmu se první převedení *Posledních dnů lidstva* na jeviště příliš nepodařilo. Současnému rakouskému publiku, které mělo z velké části s válkou přímou zkušenost, se hrůzy první světové války (navíc tak bezzubě divadelně převedené) zdály nepatrné ve stínu hrůz časově druhé světové války. „*Poslední dny lidstva* se tak zdají být místy pouze jako předposlední“, referoval Spiegel.⁴⁷

4. 1. 4 Fleckensteinova inscenace v Hannoveru

Jen o pár měsíců později došlo k první německé inscenaci. V Hannoveru se tohoto obtížného úkolu ujal Günter Fleckenstein. Vycházel ze zkrácené verze textu Leopolda Lindtberga a Heinricha Fischera, kterou však ještě o něco seškrtnal na 2, 5 hodiny. Ve výsledku tak inscenace

⁴⁵ SPIEL, H. Das Monster-Panorama eines Nörglers. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 16. 6. 1964.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Die Vorletzten Tage. *Der Spiegel*. 24. 6. 1964.

zahrnovala 42 scén, 34 obrazů, prolog a epilog, podílelo se na ní 56 herců, hrajících více rolí: 12 žen, 34 mužů a 10 školáků.

Jednoduchou scénu Friedhelma Strengera tvořily pouze fotomontáže výjevů z fronty, naddimenzované portréty i pohlednice Vídně, které se prolínaly formou koláže na zadní stěně. Pouze ve scénách z lokálu se na jevišti objevily židle a stoly. Kritika chválila píli režiséra i hereckého souboru, zároveň však připomínala, že je to příliš málo pro tak geniální text. Z Krause ve hře prý mnoho nezůstalo, myšlenková hloubka a morální apel, které text obsahuje, režisér potlačil na úkor extrémně teatrálního zdůraznění hrůzy. Režisér se odchýlil od dokumentu ve prospěch vlastní fantazie, ze satiry se stala karikatura. Zpěv a hulákání zde zastínilo slovo. Vadil i vídeňský dialekt, který se herci pokoušeli napodobit. Jejich snaha však nepůsobila věrohodně, ale spíše směšně. Nejvíce se inscenace blížila etickému duchu díla ve scénách se Skeptikem a Optimistou, kterých však v inscenaci zbylo příliš málo. Skeptika hrál Günter Strack.

Představení kladně přijali spíše mladší diváci, nezatížení přímou zkušeností s válkou. Ti nejvíce oceňovali satirickou nadsázku, odlehčení vážného tématu a výsměch autoritám. Celkové reakce na konci představení však vypadaly rozporuplně, mísil se potlesk s pískotem, někteří diváci již v průběhu představení demonstrativně odešli. Pobouřila je především scéna (jednalo se o režisérův nápad), v níž mladá žena Jutte za doprovodu písně *Guten Kameraden* předvádí jakýsi striptýz, v němž místo ošacení odkládá ze svého těla vojenské řády a vojenští oficiři jí při tom ochotně pomáhají.⁴⁸ Na základě rozporuplných reakcí byla pro širokou veřejnost uspořádána otevřená diskuse s tvůrci inscenace, kromě režiséra Fleckensteina se jí účastnil také dramaturg, novináři a umělecký poradce. Publiku se tak dostalo příležitosti projevit veřejně svůj názor a diskutovat s tvůrci o jejich postoji.

⁴⁸ SCHULTE, G. Apokalypse mit Gesang. *Die Welt*. 7. 9. 1964.

4. 1. 5 Hollmannova inscenace ve Vídni

Režisér Hans Hollman se s dramatem *Poslední dny lidstva* potýkal v divadle ve švýcarské Basileji. V roce 1974 zde připravil inscenaci, odehrávající se kompletně ve foyer Baseler Theater. Režisér vycházel ze specifik tohoto prostoru, který sice tvoří součást divadla, není však primárně určen k hraní. Jednotlivé scény se odehrávaly na různých místech, publikum se v rámci foyer stěhovalo od scény ke scéně. Tímto pojetím se Hollmann přiblížil kolážovité struktuře Krausova díla. Inscenace působila jako mozaika, složená z jednotlivých fragmentů díla, zasazených do konkrétního času a prostoru basilejského divadla. Dostupné zdroje bohužel nabízejí pouze strohé informace o této inscenaci.

V roce 1980 připravil Hollmann inscenaci *Posledních dnů lidstva* také pro Wiener Festwochen. Inscenace odkazovala na autora už volbou prostoru – hrálo se totiž ve velkém sále koncertního domu, v němž Karl Kraus několikrát předčítal. Sál jako by byl jednou z postav, „hrál“ spolu s herci. Naplno se využívalo jeho možností, hrálo se i na galerii, u varhan... Prostor haly byl zařízen jako obrovská kavárna, diváci seděli u kavárenských stolečků a stali se tak „voyeury katastrofy“. Hollmann tímto způsobem tematizoval lidskou lačnost po senzaci, stále platné a aktuální téma.

Kritika si všímala neobvyklé nákladnosti celého projektu (3 miliony marek), díky níž už nezbyly finanční prostředky na ostatní inscenace: „*Byla to ta nejdražší ledová káva, kterou lze ve Vídni dostat.*“⁴⁹ Ani Hollmannova inscenace se nedočkala nadšených reakcí, neboť choreografické výstupy a vizualita tu zastínily slovo. Kritika opět polemizovala s možností inscenování Krausova díla a zdůrazňovala, že původní dramatický text je vhodný spíše k předčítání: „*(...) 'Poslední dny' jsou totiž 'divadlem slova', jehož síla pochází z ostře vybroušených vět, které nepotřebují žádné takovéhle nákladné scénické převedení. Karl Kraus v něm napsal jen j e d n u velkou roli: pro sebe samého, rozhněvaného, patetického a angažovaného předčítače*

⁴⁹ Der Saal als Hauptdarsteller. *Rheinischer Merkur*. 19. 6. 1980.

tohoto divadla zániku světa“.⁵⁰ Ani tato inscenace tak kritiky a diváky nepřesvědčila o tom, že by bylo možné na jevišti uvést kompletní *Poslední dny lidstva*.

4. 1. 6 Eschenbergova inscenace v Bonnu

Jako inscenovatelné označili dílo kritici až po jeho zpracování Peterem Eschenbergem v Bonnu v roce 1984, v níž samozřejmě došlo také na výrazné krácení, zároveň však byla z dosavadních inscenací nejdelší: probíhala celé čtyři hodiny. Městské divadlo ji uvedlo v rámci dramaturgického plánu sezóny na téma „Vize o konci světa.“ Hollmannův nápad s využitím nekonvenčního prostoru posunul Eschenberg ještě dál, inscenace se odehrávala v obrovské tovární hale. Příchozí diváky vítal hlas představitele Skeptika Wolfganga Büttnera z audiozáznamu. Pronášel předmluvu k dílu, v níž Karl Kraus poukazuje na dokumentární rovinu díla a na reálnost použitých výroků a zaznamenaných událostí. Také inscenace sama se snažila odkazovat na skutečné hrůzy, což bylo zřejmé už z programu, v němž se objevily obrázky atomových výbuchů. Snahou tvůrců bylo posunout pojetí „biblické apokalypsy“ k aktuálnímu tématům současného nebezpečí, jaké představovaly jaderné zbraně a k apokalypsám časově bližším (výbuchy atomových bomb v Japonsku), než byla první světová válka. Kritika však upozorňovala, že Krausovo dílo se zcela paradoxně stalo svým vlastním pomníkem: je tak historicky precizní, že je neodmyslitelně spjato s konkrétními událostmi a pevně ukotveno v době svého vzniku, což mu ubírá na aktuálnosti. Inscenace se celkem úspěšně pokusila tento názor vyvrátit, mísila odkazy na první světovou válku s odkazy na jiné, aktuálnější krvavé události. Ve snaze o větší divadelnost a potlačení dokumentárnosti však často docházelo k příliš povrchní satirické nadsázce. Z Krausových satiricky zobrazených figur se staly ploché figurky, inscenace sklouzla k parodii na dobové typy. Nejúčinněji působila inscenace v místech, kde se odkláněla od znázorňování hrůzy v její obecnosti, ale také od „historického

⁵⁰ Der Saal als Hauptdarsteller. *Rheinischer Merkur*. 19. 6. 1980.

pomníku“ k intimnějším scénám (například hádka dvorního rady a jeho ženy).

Na inscenaci se podílelo 20 herců, kteří se podělili přibližně o sto rolí. Největšího ocenění se dostalo již zmíněnému Büttnerovi, jenž hrál svého Skeptika tak, že mu divák uvěřil jeho vnitřní bolest, způsobenou rolí bezmocného svědka. Seděl v invalidním vozíku, mluvil tichým hlasem, ale měl obrovskou vnitřní sílu. „*Jeho patos měl rozvahu, jeho křehkost oheň.*“⁵¹ Při závěrečném monologu se ve svém vozíku napřímil a postavil se, čímž podtrhl naléhavost své řeči.

Scénu vyplňovaly obyčejné stoly, obrácené vzhůru nohama – což lze vnímat i jinak než jako pouhé rozčlenění prostoru. Tento prvek je možné rovněž chápat jako metaforu převráceného světa. Světa, v němž je všechno jinak, než by správně mělo být. Tyto jednoduché kulisy představovaly nejrozumnější prostředí: novinovou redakci, školní třídu, kasemata... Jednoduchý prostor nabízel stále nová využití pro hereckou akci.

Městské divadlo Bonn na popud Karla Barrata uspořádalo v témže roce osmnáctihodinový předčítací maraton díla *Poslední dny lidstva*. Divadlo tak ve spolupráci s rakouským velvyslanectvím (sám rakouský velvyslanec předčítání zahájil) vzdalo hold neúnavnému předčítači Karlu Krausovi.

4. 1. 7 Seiltgenova inscenace v Ingolstadtu

Poměrně dobře se s „literárností“ díla vyrovnalo Městské divadlo v Ingolstadtu v roce 1986. Režiséru této nevelké scény Ernstu Seiltgenovi se to podařilo díky vhodně pojaté postavě Skeptika, kterého zde představoval opět Wolfgang Büttner. Skeptik seděl uprostřed chudé scény za psacím stolem, pracoval na svém díle a osobně tak na jevišti zastupoval epickou rovinu díla, když pronášel Skeptikovy komentáře v kontrastu k divadelní akci, probíhající simultánně kolem něho na scéně. Povedlo se tak dobře vyjádřit a zdůraznit funkci autorova subjektu, jakou má v *Posledních dnech lidstva* – tedy funkci jakéhosi interpretátora vlastního díla. Zároveň se zde

⁵¹ SCHWAB-FELISCH, H. Menetekel – nicht Historisierung. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 26. 10. 1984.

kladl důraz na jisté odcizení: stejně jako „literární“ Skeptik přes všechnu podobnost nesplývá zcela s Krausovou osobností, je literární postavou - tak také Skeptik v inscenaci není pouhým komentátorem, „znovuoživením“ autorem, ale také jednou z postav na jevišti. I když protestuje, přece tvoří součást stejného systému, jako ostatní.

Významnou roli ve scénografii Aloyse Johna sehrála práce se světlem. Světelné linie diagonálně přetínaly jeviště a členily jej na menší úseky, v nichž se v rychlém sledu střídalo na osmdesát vybraných scén z ulic, fronty, kabaretů, nemocnic atd. Tyto výjevy odehrávali herci simultánně, inscenace se tak skládala z jednotlivých fragmentů, střípků mozaiky rakousko-uherského válečného systému. Scénu vymezovaly zleva a zprava dvě karikatury německého a rakouského císaře, časově ukotvující inscenaci v době první světové války.

Vztah ke konkrétní události, první světové válce, tedy zůstal zachován. Diváci se ocitli v roce 1914 ihned po příchodu do divadla, když jim ve foyer prodavačky novin nabízely zvláštní vydání, oznamující vraždu následníka trůnu. Seiltgenovi se ve spolupráci s dramaturgem Lenzem Prüttigem a celým ansámblem podařilo ve 4, 5 hodinách hry „*přeměnit oslnivou malbu zániku světa v divadelní akci*“,⁵² při níž se zraku diváků neustále nabízely nové vizuální podněty.

4. 1. 8 Kresnikova inscenace v bývalém nacistickém bunkru u Brém

Pozoruhodný nápad dostal režisér Johann Kresnik, který v roce 1999 zinscenoval Krausovo drama v bývalém nacistickém bunkru poblíž Brém. Jednalo se o monstrózní stavbu, která za druhé světové války měla sloužit jako základna ponorek, nebyla však dokončena. (Nasazené pracovníky, kteří bunkr budovali a nezahynuli, pozval Kresnik na premiéru.) Režisér tento neobvyklý prostor povýšil na základní stavební kámen celé inscenace. Jeho záměr podle kritiky vyšel výborně – diváci, kteří se jen stěží stíhali přesouvat

⁵² RIHL, G. Das apokalyptische Ungeheuer Krieg. *Bayerische Staatszeitung*. 25. 4. 1986.

z jednoho dějiště na druhé, si v obrovské hale připadali ztracení. Události se odehrávaly všude kolem nich, aniž by je oni mohli jakkoliv ovlivnit. Stali se tak součástí celého toho válečného šílenství. Za téma této inscenace by se tedy dala považovat ztráta individuality a odkaz na mechanismus války, na jehož chod nemá samotný jedinec žádný vliv. Kresnikovi diváci se během představení podle potřeby měnili i ve válečný kompars, když je režisér nechal pochodovat po hale jako vojáky. Režisérovu hru s diváky a prostorem podtrhlo použití nejrůznějších prostředků, jako například osvětlení, pyrotechniky, hlasité hudby... Inscenace tak útočila na všechny smysly diváků.

Kresnik si z Krausova dramatu vybral do své dvouhodinové koláže 39 scén, inscenaci pojal jako obrovský spektakl. Vystupující postavy byly většinou anonymní, tvořily vždy součást nějakého výjevu bez toho, že by se opakovaně vracely na scénu, jako v *Posledních dnech lidstva*. Výjimku tvořila postava novinářky Schalekové, která propojovala celou inscenaci. Kresnik nezvolil Skeptika, jak tomu bývalo v předchozích inscenacích. Schalekovou ztvárnila Gabriele Möller-Lukasz.

O rok později měla vzniknout jiná inscenace *Posledních dnů lidstva* v rámci rakouského festivalu Festspiele Reichenau v režii Hanse Gratzera a úpravě Christophera Widauera.⁵³ K této inscenaci se mi bohužel nepodařilo sehnat žádné prameny.

4. 1. 9 Autorská čtení

Od roku 1936, tedy od doby, kdy Karl Kraus uskutečnil své poslední autorské čtení, se našla celá řada umělců, kteří se Krause veřejným předčítáním jeho díla pokusili napodobit. V některých případech se jednalo o doprovodné programy k inscenacím, o nichž už byla řeč. Protože se ve své práci zaměřuji především na divadelní inscenace, zmíním jen některé: Roku 1945 připravil režisér Leopold Lindtberg předčítání 72 scén z *Posledních dnů*

⁵³ Die letzten Tage der Menschheit. In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, [cit. 2011-08-02]. Dostupné z WWW: <http://de.wikipedia.org/wiki/Die_letzten_Tage_der_Menschheit>.

lidstva ve dvou večerech, na němž se podílelo 20 herců.⁵⁴ Za nejvýznamnější z osobností, které se o čtené ztvárnění díla pokoušely, lze považovat rakouského herce, spisovatele a kabaretiéra Helmuta Qualtingera, který díky svým úspěšným produkcím významně přispěl k rozšíření popularity Krausova díla. Předčítané *Poslední dny lidstva* rovněž vydal na gramofonových deskách.

V roce 2000 proběhlo scénické čtení celého díla, které trvalo šest dní, na zámku Elmau v režii Violy Milberg a Rainera Stephana.⁵⁵

4. 2 Inscenace v České republice

V českém prostředí se Krausovi dostávalo příznivého přijetí již během jeho autorských čtení, při kterých seznámil pražské multietnické publikum nejen s díly německy píšících a zahraničních autorů, ale také se svou tvorbou, mj. s fragmenty *Posledních dnů lidstva*. Když potom své drama vydal knižně, vzbudilo mezi českou literární veřejností značný zájem. Důkazem budiž skutečnost, že český Münzerův překlad Krausova monstrózního dramatu byl úplně prvním cizojazyčným překladem. Vydalo jej nakladatelství *Družstevní práce*, orientující se především na současné autory a protiválečná a humanistická témata. Nakladatelství bylo vázáno na předplatitelský systém, díky němuž se předplatitelé dostali k významným novinkám za výhodnou cenu. Mezi předplatitele patřili hlavně profesori, spisovatelé, výtvarníci, učitelé a úředníci,⁵⁶ takže si Krausovo drama rychle našlo cestu mezi české vzdělance.

Na inscenaci *Posledních dnů lidstva* si však Česká republika musela počkat dlouhá desetiletí. Přestože zájem o její realizování projevil v meziválečném období divadla v Teplicích a Praze, k inscenacím nedošlo –

⁵⁴ Die Vorletzten Tage. *Der Spiegel*. 24. 6. 1964.

⁵⁵ Die letzten Tage der Menschheit. In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, [cit. 2011-07-27]. Dostupné z WWW: <http://de.wikipedia.org/wiki/Die_letzten_Tage_der_Menschheit>.

⁵⁶ BÍLKOVÁ, E. *První české vydání románového dramatu Karla Krause*. In: NAVRÁTIL, I. *Karl Kraus : Jičínský rodák a světoobčan / In Jičín geboren, in der Welt zu Hause*. Semily: Státní okresní archiv, 2004. s. 316.

v pražském Německém zemském divadle proti jeho uvedení vystoupil sám autor. K inscenaci nesvolil z obav, že by v divadelním provedení „*senzační téma nevyhnutelně zastínilo myšlenkový obsah*“.⁵⁷ Oproti tomu inscenace v teplickém Novém městském divadle nevznikla z politických důvodů, vadilo protiválečné poselství díla a narážky na státní a vojenské autority. V obou případech se jednalo o německá divadla.

4. 2. 1 Inscenace v pražském Divadle Komédie

Jediná inscenace na českém území a zároveň první inscenace v češtině vznikla teprve nedávno v pražském Divadle Komédie. Premiéra proběhla 22. dubna 2011. Nese název *Poslední chvíle lidstva*, podle překladu Hanuše Karlacha, z něhož autoři inscenace vycházeli. Autorům inscenace se podařilo rozsáhlé dílo vtěsnat do necelých tří hodin (včetně přestávek), do tří částí, z nichž každou režíroval jiný režisér či režisérka: Katharina Schmitt, Thomas Zielinski a Alexander Riemenschneider.

Inscenaci spojuje jednotná, prostá scénografie, tvořená dřevěnou rampou, zakončenou kolmou dřevěnou stěnou na jedné straně a šikmou plošinou na straně druhé. Scéna se během všech tří částí téměř nemění,⁵⁸ mění se však úhel, jakým na ní diváci nahlízejí. Ti totiž každé dějství sledují z jiného místa – jednou sedí po obou stranách vodorovné rampy, podruhé přímo na ní a v závěrečné části sledují herce z divadelního balkonu. Dochází tak hned k několika proměnám vztahu herec-divák. V závěrečné části je tento vztah, jenž je nezbytný pro každé dramatické jednání, přímo tematizován hrou s diváky. Ze strany inscenátorů se jedná o důvtipné řešení, jak propojit Krausovo literární drama se samotnou podstatou divadla.

Inscenace se oproštuje od konkrétních reálií první světové války, zdůrazňuje nesmyslnost války v obecných rysech. Především se však tvůrci inscenace zaměřili na jeden její aspekt, jenž dnes z celého Krausova díla vyznívá nejaktuálněji – na kritiku médií jakožto manipulativního prostředku.

⁵⁷ WAGENKNECHT, Ch. *Entstehung und Überlieferung*. In: KRAUS, K. *Die letzten Tage der Menschheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986. Pracovní překlad P. K. s. 781.

⁵⁸ Pouze ve třetím dějství vznikne rozpojením vodorovné rampy „zákop“, s nímž se v inscenaci dále pracuje.

Jiný podstatný prvek *Posledních dnů lidstva*, apokalyptickou rovinu dramatu, tvůrci pomíjejí úplně. V tomto pojetí však vůbec nechybí. Pro to, aby vynikla myšlenka kritiky médií, kterou v Divadle Komedie z Krausova díla vyzdvihují, není podstatná.

Na úpravě textu se podíleli dramaturgové Viktorie Knotková a Vojtěch Bárta. V dramaturgické úpravě textu jsou použity konkrétní promluvy Krausovských postav, z nichž je dohromady poskládána nová montáž. Kromě dramatického textu, který z pochopitelných důvodů radikálně zkrátili, je na minimum zredukován také počet vystupujících postav. V inscenaci účinkuje pouze sedm herců. Ti zastupují ty nejpodstatnější typy a jejich obecné rysy, opakující se v *Posledních dnech lidstva*. Objevuje se zde patetická válečná Reportérka (Ivana Uhlířová), Skeptik (Jiří Černý), Vlastenec (Jiří Štrébl), Kaplan (Martin Pechát), Voják (Stanislav Majer), Politik (Marek Daniel) a Herečka, jejíž představitelka Gabriela Míčová v inscenaci zároveň ztvárnila roli Ženy politika.

4. 2. 1. 1 Schmittové první část

První část, režírovaná Katharinou Schmitt, se nese v duchu Krausova citátu „*Nemít myšlenku a umět ji vyjádřit – na tom se pozná žurnalistika.*“ Ve smyslu citátu je zde použit i původní Krausův text, jehož se zde ze všech tří částí objevuje nejvíce. Citáty jsou vybírány s ohledem na ústřední téma: manipulativní prostředky médií, sloužící válce. Největší prostor tak zde dostává postava Reportérky, která v sobě slučuje jakoby všechny novináře z původního textu, ba celý žurnalismus s jeho úslužností a patosem. Tak je tomu například ve scéně rozhovoru s Herečkou, kde v „knižních“ *Posledních dnech lidstva* vystupují novináři dva. Zde je nahrazuje Reportérka, která v Krausově dramatu odpovídá postavě Schalekové. Její představitelka Uhlířová brilantně předvádí zapálenou novinářku, přesvědčenou o tom, že ona jediná má monopol na pravdu. Její výstup obnažuje novinářskou manipulaci.

V dalších obrazech vystupuje unavený politik, jehož žena se realizuje v oblasti pomoci raněným ne z potřeby pomáhat, ale být vidět, Voják, nedobrovolný účastník toho všeho a Vlastenec, jenž uznává mediální realitu

jako jedinou pravdu. Na scéně byl po celou dobu přítomen Skeptik jako opilec s lahví v ruce, zastupující úlohu bezmocného svědka, autorovo alter ego. Zatímco v *Posledních dnech lidstva* tvoří Skeptikovy monology a dialogy s Optimistou podstatnou část díla a napomáhají jeho interpretaci, v inscenaci odsouvají Skeptikovu úlohu poněkud do pozadí. Skeptik se sice po celou dobu vyjadřuje k aktuálnímu dění, jedná se však o řeči opilce, které nikdo z postav nebere vážně. V Krausově dramatu k interakci Skeptik-ostatní postavy téměř nedochází, Skeptik se vyjadřuje trochu z povzdálí, jakoby z nadhledu a s distancí komentátora válečného dění. Dění kolem něj mu není lhostejné, ale se cítí bezmocně, neschopen cokoliv změnit. V první části inscenace naopak tvoří Skeptikova postava součást jevištního dění. Jeho bezmocnost je vyjádřena jeho viditelně zoufalým stavem.

„Literárnost“ první části se mají vyvážit jakási pohybová cvičení, jimiž herci prokládají své promluvy. Tyto pohybové prvky si lze vykládat různě, jak dokazují kritiky na představení: jako pohybovou stylizaci, „*která má tematizovat stav napětí před válkou*”,⁵⁹ jako „*gestický jazyk, připomínající vojenské cvičení, společnou pohybovou šifrovací řeč a Mejercholdovu biomechaniku, kombinovanou s názkaky nacistického hajlování*”⁶⁰ nebo „*odkaz na spartakiádu a Leni Riefenstahlovou*.”⁶¹ V duchu propagandy totalitních režimů se nese celá první část. Téma této části lze najít právě v zobrazení totality a jejich podpůrných prostředků, mezi něž patří kromě zmíněných cvičení především tisk.

4. 2. 1. 2 Zielinského druhá část

Druhou část režíroval Thomas Zielinski. Jednotlivé výstupy, probíhající buď na balkoně divadla, nebo na šikmé dřevěné ploše pod balkonem, měly nejbližší ke kabaretu. Promluvy postav se střídaly

⁵⁹ MACHALICKÁ, Jana. Komédie uvedla kus, hrát se dá leda na Marsu. Lidové noviny [online]. 2011-27-04, [cit. 2011-25-06]. Dostupný z WWW: <http://www.lidovky.cz/komodie-uedla-kus-hrat-se-da-leda-na-marsu-fgu-/ln_kultura.asp?c=A110426_150639_ln_kultura_wok>.

⁶⁰ AUGUSTOVÁ, Zuzana. Dekadentní show i estetika trapnosti. *Divadelní noviny : Kulturní čtrnáctideník pro divadelníky a jejich diváky*. 2011-17-05, roč. 20, č. 10, s. 4.

⁶¹ JUST, Vladimír. Doba smrdí frází. *Reflex*. 2011-19-05, roč. 11, č. 20, s. 58-59.

s písňovými vsuvkami, zcela v duchu hesla „*The show must go on*“. Výjev, odehrávající se pravděpodobně kdesi ve vojenském zázemí, nabízel podívanou na účastníky rozverného večírku. Ti se bujaře baví se sklenkou v ruce, aniž by je blíže zajímal stav světa „tam venku“. Válka pro ně představuje pouze další zábavné téma. Objevuje se zde Kaplan, který manipulativně obhajuje zabíjení bližního, Novinářka laškovně zpovídá vyčerpaného Vojáka, jako v nějaké talk-show, Politik a jeho žena nabízejí dekorační předmět „hrdinův hrob“, podobně jako prodejci v tele-shopingu, vše podkreslené šíleným opileckým smíchem. Najdeme zde odkazy na zábavné pořady, zábava je totiž prioritou této elitářské společnosti, které se válečné dění a hrůzy přímo netýkají. Tuto část lze vztáhnout k celé řadě motivů Krausova díla, které zobrazují pokrytectví, ignoraci a nabubřelost těch, co rozhodují o osudech jiných, sami však žádné nebezpečí nepodstupují. Zvláštní funkci tu plní Skeptik, jenž se baví spolu s podnapilou společností. Vtažení jeho postavy mezi ty, kterými pohrdá, působí podivně, a jeho účel mi není jasný. I přes tuto nejasnost přináší druhá část největší podívanou, působí velmi sugestivně a obludně.

4. 2. 1. 3 Riemenschneiderova třetí část

Ve třetí části Alexandera Riemenschneidera jsou diváci nuceni ke konfrontaci s událostmi na jevišti stále opakující se otázkou: „*Jak se cítíte?*“, jež dala název celé třetí části. Ta se skládá opět z citátů. Způsob, jakým jsou řazeny jednotlivé repliky za sebe, je blízký moderním zpravodajským relacím: zpráva střídá zpravu bez tematické návaznosti, jedná se spíš o koláž z informací. V Riemenschneiderově části herci postupně vystupují se svými replikami – jednou popisuje voják hrůzný zážitek z potápění parníku, jindy se pěje óda na knedlík. Všechny informace mají v mediálním světě stejnou váhu, i válečné hrůzy se zplošťují do pouhé mediální zprávy plné frází, kterou člověk snadno vstřebá, aniž by se nad ní zamyslel. Manipulace je zde dobře divadelně ztvárněna záměrným matením diváků, kteří nevědí, zda začít tleskat, nebo ne po té, co se několikrát zatáhne opona. „*Každá, sebestrašnější výpověď herců-postav se tu láme v pouhý úmysl připoutat*

*pozornost, autenticita v sebestřednou exhibici pro diváky.*⁶² Téma třetí části (a zároveň jedno ze stěžejních Krausovských témat) – manipulace – je tu navíc šikovně vyjádřeno nikoli pouze slovně, ale samotným jevištním děním. Jediným, kdo neusiluje o pozornost, je Skeptik, který v závěru předstoupí těsně před diváky a bezbarvým hlasem pronese své poselství. Třetí část pracuje především s principem divadla na divadle, kdy se herci stylizují do pozice nemotorných amatérů. Jejich neohrabanost však vzbuzuje spíše mrazení v zádech, než soucitný smích. Kombinace nevinných básniček s líčením válečných hrůz působí děsivě. Otázku „jak se cítíte?“, pronášenou Reportérkou a v samotném závěru Skeptikem směrem, kteří se znenadání objeví v těsné blízkosti diváků, nebylo po takovém výjevu příjemné slyšet. Poměrně osobní otázka působí kontrastně s tématem manipulace a vyvolává jinou otázku: může se vůbec dav nějak cítit?

4. 2. 1. 4 Shrnutí

Přestože každý z režisérů pojal svou část odlišně, inscenace jako celek působí kompaktně. Pojátkem všech tří částí jsou postavy, zredukované do několika typů, jež reprezentují Krausovskou kritiku: kritiku násilí, médií a manipulace. Osobně jsem ocenila zdůraznění těchto témat, která považuji v Krausově díle za nejaktuálnější, a oproštění se od většiny historických reálií, vztahujících se k první světové válce, které by mohly působit proti aktuálnosti inscenace. Možná je však zredukování na sedm typů příliš málo pro znázornění tak obsáhlé reflexe společnosti, jaká se Krausovi podařila v *Posledních dnech lidstva*. Otázkou je, zda něco takového tak krátký časový rozměr inscenace umožňuje. Také zdůraznění ústředních témat by si zasloužilo větší důraznost a apel na diváka. Místy se to daří (viz zmíněná otázka: Jak se cítíte?), většinou však snaha o kritiku působí poněkud neprůbojně.

⁶² RESLOVÁ, M. V divadle Komédie se odehrávají *Poslední chvíle lidstva*. *Hospodářské Noviny*. 28.4. 2011.

5. Závěr

Karl Kraus znamená pro německojazyčné kulturní prostředí především jednoho z nejvlivnějších kritiků a vydavatele zcela zásadního časopisu *Pochodeň*. Jeho dramatická tvorba je trochu ve stínu jeho kritické a vydavatelské činnosti, přesto s ní těsně souvisí – především ve svém největším dramatickém díle *Poslední dny lidstva* Kraus zpracoval témata, kterými se zabýval po celý život. Tato témata pokládám za stále aktuální. V českém prostředí není Kraus příliš znám, což je jistě škoda, nejen kvůli společnému kulturně-historickému kontextu Česka a Rakouska, ale především pro aktuální platnost jeho myšlenek. Ve své bakalářské práci jsem se pokusila představit jeho ústřední dramatické dílo *Poslední dny lidstva*, nastínit myšlenkové pozadí doby jeho vzniku a pokusit se jej rozebrat z pohledu současné čtenářky. Uvědomuji si rozsáhlost a složitost tématu, které umožňuje nepřeberné množství dílčích interpretací. Také si uvědomuji spjatost díla s konkrétní dobou a konkrétními postavami, díky níž jako současná čtenářka nejsem schopná správně interpretovat některé dobové narážky a kontexty. Přesto doufám, že se mi podařilo ukázat ty znaky, které Krausovo dílo odlišují od pouhého dokumentu a činí jej aktuálně platným. Jsem přesvědčena o tom, že *Poslední dny lidstva* současným čtenářům mají stále co říci.

Jako problematičtější se jeví otázka inscenování Krausova dramatu. Pokusila jsem se na základě dostupných materiálů přiblížit, s jakými problémy se museli vypořádávat inscenátoři *Posledních dnů lidstva* a jak jejich snahu hodnotila soudobá divadelní kritika. Ačkoliv bezesporu vznikla celá řada pozoruhodných projektů, vždy se jednalo pouze o určitý výsek z díla, který se zaměřuje pouze na určitou rovinu. Jinak to ostatně ani při monumentálnosti dramatické předlohy není možné. Odpověď na otázku, zda je možné převést kompletní *Poslední dny lidstva* na jeviště, tak zůstává stále otevřená.

Nejnovější inscenace v Divadle Komedie nabízí jeden z možných způsobů, jak se ke Krausovu dílu postavit. Přestože inscenace postrádá drsnost Krausovy kritiky a komplexnější reflexi společnosti, jedná se

o výjimečný počín, který v českém prostředí dosud chyběl. Krausovo dílo tu bylo neprávem opomíjeno. Přeji si, aby Divadlo Komedie dodalo odvahy dalším českým divadlům k inscenování *Posledních dnů lidstva*.

6. Prameny

KRAUS, K. *Dramen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

KRAUS, K. *Die letzten Tage der Menschheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

KRAUS, K. *Moc a bezmoc slova : výbor z básní a epigramů*. Přel. Michaela Jacobsenová. Praha: Mladá fronta, 1988.

KRAUS, K. *Poslední dnové lidstva : tragedie v pěti dějstvích s předehrou a epilogem*. Přel. Jan Münzer. Praha: Družstevní práce, 1933.

KRAUS, K. *Poslední chvíle lidstva : tragédie v pěti dějstvích s předehrou a epilogem*. Přel. Hanuš Karlach. Brno: Barrister & Principal, 2006.

KRAUS, K. *Soudím živé a mrtvé*. Přel. Aloys Skoumal. Praha: Odeon, 1990.

7. Literatura

AUGUSTOVÁ, Z. Elfride Jelinek : Bambiland. *Babylon : Studentský list pro seniory*. 20. červen 2011.

BALVÍN, J. *Vídeňské lidové divadlo od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*. Praha : Odeon, 1990

BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Přel. Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979.

GRUSKOVÁ, A. *Dramatika viedenskej (vídeňské) moderny*. Bratislava : Divadelný ústav 1999.

HOLMANN, H. Der akustische Maskenbildner. *Wiener Zeitung* [online]. 22.07.2005, [cit. 2011-06-27]. Dostupný z WWW:
<http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/?em_cnt=132040>.

KRAFT, Werner. *Karl Kraus : Beiträge zum Verständnis seines Werkes*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1956.

KROLOP, K. *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus : Neun Studien*. Akademie-Verlag: Berlin, 1987.

MAGRIS, C. *Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře*. Přel. Jiří Pelán a Ivan Seidl. Brno: Barrister & Principal, 2001.

NAVRÁTIL, I. *Karl Kraus jičínský rodák a světoobčan / In Jičín geboren, in der Welt zu Hause*. Semily: Státní okresní archiv, 2004.

SCHORSKE, C. E. *Vídeň na přelomu století*. Přel. Jiří Svoboda. Brno: Barrister & Principal, 2000.

STEFANEK, Paul. *Probleme des Dramas im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert : Materialien zu den Vorlesungen*. Wien: WUV, Rok vydání neuveden.

SZONDI, P. *Teória modernej drámy*. Přel. Ernst Marko. Bratislava: Tatran, 1969.

VOGELSANG, H. *Österreichische Dramatik des 20. Jahrhunderts*. Wien: Braumüller, 1963.

8. Prameny k jednotlivým inscenacím

Lindtbergova inscenace ve Vídni

Kraus-Verbot. *Der Spiegel*. 20. 3. 1963.

SPIEL, H. Das Monster-Panorama eines Nörglers. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 16. 6. 1964.

KAISER, J. Letzter Tag der "Letzten Tage"?. *Süddeutsche Zeitung*. 16. 6. 1964.

FONTANA, O. M. Totentanz dieses Jahrhunderts. *Frankfurter Rundschau*. 19. 6. 1964.

Die Vorletzten Tage. *Der Spiegel*. 24. 6. 1964.

Fleckensteinova inscenace v Hannoveru

EMIGHOLZ, E. Gott sang zu Orgel. *Bremer Nachrichten*. 4. 9. 1964.

34 statt 100 Szenen. *Fränkische Tagespost*. 4. 9. 1964.

SCHULTE, G. Apokalypse mit Gesang. *Die Welt*. 7. 9. 1964.

LUYKEN, S. An den Grenzen der Satire. *Aachener Volkszeitung*. 11. 9. 1964.

Pro und Contra. *Hannoversche Presse*. 11. 9. 1964

ALTHOFF, J. Apokalyptisches Kolossalkabarett. *Augsburger Allgemeine*. 17. 9. 1964.

SCHÜLER, G. „Die letzten Tage der Menschheit“. *Göttinger Tageblatt*. 19. 9. 1964.

Hollmannova inscenace ve Vídni

GLIEWE, G. Eine Katastrophe für drei Millionen Mark. Výstrižek – název novin neuveden. 16. 6. 1980.

Der Saal als Hauptdarsteller. *Rheinischer Merkur*. 19. 6. 1980.

Eschenbergova inscenace v Bonnu

SCHMIDT-MÜHLISCH, L. Kraus' „Die letzten Tage der Menschheit“ in Bonn. *Die Welt*. 6. 10. 1984.

SCHWAB-FELISCH, H. Menetekel – nicht Historisierung. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 26. 10. 1984.

Seiltgenova inscenace v Ingolstadt

EICHHOLZ, A. Karl Kraus' turbulente k. u. k. Kriegsrevue mit ätzendem Text. Výstrižek – název novin neuveden. 23. 4. 1986.

RIHL, G. Das apokalyptische Ungeheuer Krieg. *Bayerische Staatszeitung*. 25. 4. 1986.

Kresnikova inscenace v bývalém nacistickém bunkru u Brém

"Die letzten Tage der Menschheit" im Bunker. *Spiegel* [online]. 22. 4. 1999. [2011-27-06]. Dostupný z WWW: <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,18840,00.html>>.

LAUTERBACH, J. Der Krieg nimmt den Guten den Glauben. *Welt* [online]. 5. 6. 1999. [2011-27-06]. Dostupný z WWW: <http://www.welt.de/print-welt/article572996/Der_Krieg_nimmt_den_Guten_den_Glauben.html>.

Inscenace v pražském Divadle Komedie

BÁRTA, V., KNOTKOVÁ, V. Program k inscenaci *Poslední chvíle lidstva* v Divadle Komedie.

BÁRTA, V., KNOTKOVÁ, V. Dramaturgická úprava dramatu *Poslední chvíle lidstva* pro Divadlo Komedie.

RESLOVÁ, M. V divadle Komedie se odehrávají *Poslední chvíle lidstva*. *Hospodářské Noviny*. 28.4. 2011.

MACHALICKÁ, J. Komédie uvedla kus, hrát se dá leda na Marsu. *Lidové noviny* [online]. 27. 4. 2011. [2011-25-06]. Dostupný z WWW: <http://www.lidovky.cz/komedie-uedla-kus-hrat-se-da-leda-na-marsu-fgu-ln_kultura.asp?c=A110426_150639_ln_kultura_wok>.

ZEMANČÍKOVÁ, A. Poslední dnové lidstva. *Deník Referendum* [online]. 16. 5. 2011. [2011-25-06]. Dostupný z WWW: <<http://denikreferendum.cz/clanek/10556-posledni-dnove-lidstva>>.

AUGUSTOVÁ, Z. Dekadentní show i estetika trapnosti. *Divadelní noviny : Kulturní čtrnáctideník pro divadelníky a jejich diváky*. 17. 5. 2011.

JUST, V. Doba smrdí frází. *Reflex*. roč. 11, č. 20, s. 58-59. 19. 5. 2011.

HARASIMOWICZ, M. Tříkrát o válce. *Nový Prostor*. č. 379. s. 26. 12. 6. 2011.